



De l'épopée et du roman : énergétique comparée

Pierre Vincclair

► To cite this version:

Pierre Vincclair. De l'épopée et du roman : énergétique comparée. Littératures. Le Mans Université, 2014. Français. NNT : 2014LEMA3013 . tel-01336396

HAL Id: tel-01336396

<https://theses.hal.science/tel-01336396>

Submitted on 23 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de Doctorat

Pierre VINCLAIR

*Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université du Maine
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans*

École doctorale : Ecole doctorale 496 SCE - Sociétés, Cultures, Echanges

Discipline : *Littérature Générale et Comparée*

Unité de recherche : *Laboratoire 3L.AM*

Soutenue le 14 mars 2014

De l'épopée et du roman

Énergétique comparée

JURY

Rapporteurs :	Vincent DESCOMBES , Directeur de recherche, EHESS Anne TOMICHE , Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne
Examineurs :	Franck LAURENT , Professeur des Universités, Université du Maine Gisèle SEGINGER , Professeur des Universités, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
Directeur de Thèse :	Brigitte OUVRY-VIAL , Professeur des Universités, Université du Maine
Co-directeur de Thèse :	Florence GOYET , Professeur des Universités, Université Grenoble III

Résumé

L'« énergétique comparée » propose de considérer les textes comme des dispositifs à la fois économiques, sémiotiques et praxéonomiques (dont l'utilisation produit des *types de subjectivations*, des *modes de pensée* et des *domaines idéologiques*). Afin de comprendre la nature du roman et de l'épopée, nous confrontons, dans chacune de ces trois dimensions, l'analyse de ces genres littéraires. L'économie du dispositif est à la fois une théorie de la production et de la consommation ; la sémiotique se décompose en rhétorique et en noétique ; la praxéonomie en politique et en éthique.

L'énergétique se veut ainsi une nouvelle approche de la littérature, nourrie autant par l'anthropologie culturelle que par la narratologie, par la métaphysique de Hegel que par la pragmatique d'Austin. Enfin, dans chaque partie, un « contrepoint » permet d'aiguiser, transversalement, les instruments d'analyse sur des œuvres particulières qui semblent *a priori* échapper à la distinction entre roman et épopée (du roman populaire chinois au roman postcolonial) ou qui prétendent donner à la modernité son épopée (de la poésie épique à l'épopée humanitaire). Ces « contrepoints » se font également le lieu d'un débat de l'énergétique comparée avec les poétiques « indigènes » de leurs auteurs ou de leurs contemporains.

L'énergétique, s'opposant à la « poétique des traits génériques » comme à l'« esthétique des registres » permet ainsi de fournir une définition comparée de l'effort de l'épopée (dispositif politique de subjectivation collective par mobilisation de la tradition dans la cérémonie de la reconnaissance) et de celui du roman (dispositif éthique de subjectivation individuelle par valorisation de l'originalité dans la performance d'émancipation), ainsi que la mise en évidence des conditions de possibilité d'une épopée contemporaine.

Mots clés

Dispositif, économie, effort, énergétique, épopée, genre, praxéonomie, roman, sémiotique

Abstract

This dissertation attempts to understand what it is exactly that makes an epic and a novel. Through a "comparative energetics" we propose to consider literature as a set of 'economical', 'semiotical' and 'praxeonomical' dispositions the use of which contributes to specific types of subjective rendering, ways of thinking and ideological domains. These three categories constitute the framework of the current endeavor: Textual economics is a theory of both production and consumption; semiotics decomposes into rhetorics and noetical analysis; praxeonomy into politics and ethics.

Energetics consists in a new approach to literature, influenced by cultural anthropology, narratology, Hegel's metaphysics and Austin's pragmatics. Each section of the dissertation includes a "counterpoint" bringing up a transversal approach to works outside the main corpus considered, that either seem to escape the distinction between the established genres of novel and epic, e.g. popular Chinese novels, postcolonial novels, or purport to give its proper epic (epic poetry, humanitarian epic, etc) to modernity. These "counterpoints" also allow a comparison between the energetic approach and the "indigenous" poetics of the authors considered or their contemporaries.

Energetics, both objecting to the "poetics of features" and to the "aesthetics of registers," provides a comparative definition of the epic (political disposition of collective subjectification by mobilizing tradition in the ceremony of recognition) and of the novel (ethical disposition of individual subjective rendering by valuing originality in the performance of emancipation). It also sets the conditions for a possible modern epic.

Key Words

Literary disposition, economics, effort, energetics, epic, genre, novel, praxeonomy, semiotics

A Clémence et Noah

REMERCIEMENTS

Je ne saurais trop remercier mes directrices Brigitte Ouvry-Vial et Florence Goyet pour m'avoir aidé à me lancer dans cette thèse, et pour en avoir accompagné et dirigé avec constance et bienveillance la rédaction. Du fait de l'attention portée à mes propositions comme de la puissance de leurs propres recherches, chaque page écrite m'a rendu comptable d'une reconnaissance que ces quelques lignes ne sauraient suffire à acquitter, mais dont elles voudraient au moins être le signe.

Mes remerciements vont ensuite évidemment à Clémence, qui m'a été durant ces quatre années d'un soutien et d'une affection permanents et inestimables. Interlocutrice privilégiée et relectrice critique, elle m'a aussi offert la douce Noah dont la naissance a donné à la rédaction de ce mémoire un peu d'urgence et à son rédacteur beaucoup d'émotion.

Je remercie Ivan Collombet, Guillaume Condello, Jean-François Devillers, Laurent Kerbrat, Emmanuel Schenck et Jean-Yves Vesseau, dont l'intelligence et la curiosité fraternelle ont considérablement profité à mes réflexions.

Un très grand merci également à Suzanne Dumouchel pour sa relecture attentive, ainsi qu'à mes collègues Martin Bombled, Vincent Carrillon, Guillaume Disdier et Guillaume Kichenin, qui m'ont tous aidé, d'une manière ou d'une autre, dans la rédaction de ce mémoire.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
1. L'impasse de la définition par les propriétés intrinsèques	12
2. L'approche par les propriétés extrinsèques et ses limites	19
3. L'énergétique des genres	27
 PREMIÈRE PARTIE : ÉCONOMIE	 37
Chapitre 1 : LA PRODUCTION LITTÉRAIRE	39
1. Les ressources de l'épopée	41
a. Ressources directes	41
Les ressources traditionnelles, 42 ; Le contexte extra-discursif, 46	
b. Ressources indirectes	48
La référentialité traditionnelle, 49 ; Les opérateurs conventionnels, 52 ; L'originalité, 55	
2. Les ressources du roman	57
a. Ressources directes	58
Les personnages et le chronotope, 58 ; Le fait divers, 60 ; l'hypertextualité, 62	
b. Ressources indirectes	64
Indétermination et cadrage du sens, 65 ; L'illusion référentielle, 66 ; Originalité et appartenance générique, 70	
 Chapitre 2 : LA CONSOMMATION	 75
1. Conditions de la consommation épique	76
a. La cérémonie	76
L'événement, 77 ; Le rite, 79	
b. La communauté	82
L'assemblée, 83 ; Le peuple, 84	
c. Le plaisir	85
Le plaisir comme but, 85 ; Le plaisir comme affect collectif, 87 ; Produire la communauté, 88	
2. Conditions de la consommation romanesque	89
a. Le support	90
L'écrit, 91 ; Le volume, 94 ; Le livre, 97	
b. L'acte de lecture	100
Un retranchement, 100 ; La lecture silencieuse, 102 ; Lecture affective et lecture réflexive, 105	
c. Le plaisir	107
La lecture comme jeu, 107 ; L'exercice de la liberté, 109 ; Le plaisir de l'identification, 111	
 CONTREPOINT : Xiaoshuo chinois et roman postcolonial	 117
1. <i>Au bord de l'eau</i> , une « épopée inachevée » ?	118
a. L'économie épique d' <i>Au bord de l'eau</i>	119
La textualisation, 119 ; Vestiges de la tradition orale, 124 ;	
b. Une « épopée inachevée »	127
Le néoconfucianisme des Song, 128 ; Le néoconfucianisme et les personnages, 129 ; La crise du chapitre soixante-et-onze, 134	
2. La rhétorique épique de <i>Texaco</i>	138
a. <i>Texaco</i> , une épopée ?	139

Une production épique : la mémoire du peuple, 140 ; Un contenu épique : le récit d'un « haut fait », 142 ; Une réception épique : l'usage du créole, 144	
b. Derrière la rhétorique de l'épopée	148
Pragmatique de l'oraliture, 148 ; Céline et le « paradoxe d'Adorno », 151 ; Les mythologies de l'écrivain, 154	
c. L'effort martial de <i>Texaco</i>	156
La fonction du prologue, 157 ; Renverser les valeurs, 158 ; La subjectivation de l'auteur et du lecteur, 161	
DEUXIÈME PARTIE : SÉMIOTIQUE	167
Chapitre 1 : RHÉTORIQUE	169
1. L'épopée ou « l'effet de tradition »	170
a. L'économie rhétorique	171
Le thème du destin, 171 ; La mise en abyme, 173	
b. La stratégie de légitimation	175
Le cadre de la performance, 176 ; Le cadre des récits locaux, 178	
c. La fonction cognitive	180
Schémes intra-diégétiques : les listes, 180 ; Schémes extra-diégétiques : les comparaisons, 186	
2. Le roman ou « l'effet d'originalité »	192
a. L'économie rhétorique	193
La prétention à l'originalité, 193 ; Le scénario de la subversion, 194 ; L'inventivité formelle, 199	
b. La stratégie réaliste	201
Réalisme des mondes possibles, 201 ; L'autonomie morale, 204 ; La parabole du « miroir au bord de la grande route », 206	
c. La fonction réflexive	209
La fiction comme contrat, 209 ; Métalepses, 213 ; L'ironie, 216	
Chapitre 2 : NOÉTIQUE	219
Introduction	219
Le « niveau quatre » de la pensée, 219 ; Philosophie et littérature, 221 ; L'histoire et le monde, 224 ; Une noétique <i>des genres</i> , 226	
1. Le roman ou l'éducation à la liberté	227
a. Une expérience	227
L'actualité, 228 ; <i>Intentio</i> et <i>distentio</i> , 233 ; L'intrigue comme résorption, 237	
b. Le monde comme phénomène	241
La modalisation, 242 ; Le savoir absolu du monde, 245	
c. La pensée en acte	249
La pensée par personnages, 250 ; L'incarnation, 254 ; La création du sens, 257	
2. L'épopée ou la recomposition du monde	264
a. Le monde commun	264
Objectivité, 265 ; Le consensus ontologique, 268	
b. L'ordre de la mémoire	271
Le mode mémoriel, 271 ; L'ordre du récit, 277	
c. La pensée en acte	279
La construction du problème, 280 ; La confrontation des postures, 285 ; La polylogie, 290	
CONTREPOINT : « Réussite » du roman et « échec » de la poésie épique	295
1. L'« échec » de la poésie épique	296

a. Un problème théorique	297
Une valorisation problématique, 298 ; La poétique des traits génériques reproductibles, 301	
b. Un autre effort	306
<i>La Franciade</i> : une économie de la gloire, 306 ; Un effort proche de celui du roman, 309	
2. La « réussite » du roman	314
a. De la pratique à la théorie du roman	316
Les romans dévots, 316 ; Un nouveau paradigme, 321	
b. De la contre-réforme à l'Émancipation	324
De l'édification positive et négative, 325 ; Rousseau : vers l'émancipation, 327	
TROISIÈME PARTIE : PRAXÉONOMIE	335
Chapitre 1 : POLITIQUE (DE L'ÉPOPÉE)	337
1. Le problème du bon roi	337
a. L'épopée guerrière	338
La guerre, métaphore de la crise, 339 ; La construction du problème politique dans l'épopée japonaise, 341 ; Postures politiques dans l'épopée japonaise, 345	
b. L'épopée du retour	352
Une typologie idéale, 352 ; Le symbole de l'errance en mer, 356 ; La parabole de l'île de Circé, 359	
2. Une anthropologie de l'intégration	366
a. La politique de l'alliance : Sita et Pénélope	369
Pour l'amour de Sita, 369 ; La fidélité de Pénélope, 372	
b. L'alliance au service de la filiation : les amours d'Énée	375
L'amour de Créuse, 375 ; L'amour de Didon, 376 ; L'amour de la patrie, 380	
c. Contrepoint : l'amour contre l'Amour	382
L'intrigue de la <i>Jérusalem délivrée</i> , 383 ; L'amour du diable, 385 ; Théologico-politique de l'amour, 388	
3. La cérémonie de la reconnaissance	391
a. La reconnaissance de l'alliance	392
De <i>xenia</i> à <i>gamos</i> , 393 ; La reconnaissance comme performance, 396	
b. La reconnaissance filiale	398
Les pouvoirs de la <i>mêtis</i> , 398 ; La reconnaissance comme performance, 403 ; Le retour de l'ordre, 405	
c. La reconnaissance du public	407
Première répudiation et reconnaissance privée, 407 ; Deuxième répudiation et reconnaissance publique, 408 ; De la reconnaissance à la dynastie, 409	
Chapitre 2 : ÉTHIQUE (DU ROMAN)	411
Éthique et politique, 411 ; L'« âge d'or », 412	
1. L'éthique contre la politique	414
a. La sécession et le salut	415
Le roman prémoderne, 415 ; La matrice problématique d'une pensée de l'émancipation, 422	
b. Une critique de la politique	425
La politique comme <i>objet</i> ou comme <i>enjeu</i> , 426 ; Déconstruire une organisation sociale, 430 ; Un machiavélisme éthique, 433	
2. Une anthropologie de la sécession	436
Psychanalyse des romans, 437 ; Anthropologie de la littérature ou anthropologie de la littérature, 438 ; Histoire des genres, 440	
a. La filiation impossible	441

Les fils du <i>Père Goriot</i> , 442 ; <i>Le Rouge et le Noir</i> ou la liquidation de la relation filiale, 444	
b. L'alliance comme sécession	452
L'amour dans le roman prémoderne, 454 ; La romance ou l'émancipation par l'alliance, 456 ; L'amour dans <i>Le Rouge et le Noir</i> , 464	
c. L'aliénation infinie	472
Figures de l'amour aliéné, 473 ; L'idée reçue de l'émancipation amoureuse, 479	
3. La critique des signes	483
a. Dénoncer le fétichisme	484
Le langage et les signes, 485 ; La ville des signes, 487 ; La métropole archaïque, 489 ; La ville au spectacle, 492	
b. Opérer des malentendus	494
Le malentendu romanesque, 494 ; Le discours reçu comme thème, 497	
c. Mettre le langage en crise	501
L'énergie, 502 ; L'ironie, 504 ; Le bruit, 508	
CONTREPOINT : Roman historique et roman populaire	511
1. Le « paradigme moderne »	512
a. Histoire et philosophie des genres	513
La poétique du concept, 513 ; L'épopée, origine et altérité, 514 ; L'impossible épopée moderne, 515	
b. L'épopée comme document	517
Du monument au fragment, 517 ; La dramatisation du fragment, 518 ; Du fragment au document, 520	
c. Des genres aux registres	522
La conceptualisation d'Hölderlin, 522 ; Mort de l'épopée et fortune de « l'épique », 523	
2. Le problème du roman historique	525
a. Le roman et l'histoire	525
Dans <i>La Guerre et la Paix</i> , 526 ; Dans <i>Quatrevingt-Treize</i> , 528	
b. Le spectacle de la politique	530
Fatalité historique et expérience de la conscience, 530 ; La politique comme totem, 532 ; L'épique comme spectacle, 533	
3. L'équivoque politique du roman populaire	535
a. La querelle du roman-feuilleton	537
Naissance du roman populaire, 537 ; Désacralisation de la littérature ?, 538 ; Dépolitisation du journal ?, 540	
b. La politisation du dispositif	541
Le journal, 541 ; Le public, 543 ; Le porte-parole, 546	
c. Une représentation politique	548
Représenter : proposer des réformes, 548 ; Représenter : mettre en scène, 550 ; Un effort conservateur, 552	
CONCLUSION	559
Élitiste, solipsiste et monophonique ?, 561 ; Une nouvelle ontologie, 563 ; Une poésie « politique », 566 ; Le rêve d'une poésie populaire, 569 ; L'échec de Mallarmé ?, 573	
BIBLIOGRAPHIE	577

INTRODUCTION

Dès la *Poétique*, la théorie de la littérature s'est instituée comme une réflexion sur les genres. Et aujourd'hui encore, la plupart des questions qui s'y formulèrent n'apparaissent pas tout à fait résolues : si, d'Aristote à Genette, en passant par Boileau, les Romantiques Allemands, Sartre ou Jaus, la plupart des théoriciens majeurs ont essayé de définir la nature des genres, aucune de ces analyses ne semble pouvoir être considérée comme définitive. Au point que, comme le notait Jean-Marie Schaeffer dans un article de 1983, « de tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande.¹ » On doit du reste à cet auteur lui-même d'avoir opéré en 1989² un déplacement conceptuel important, puisqu'il proposait rien moins que de sortir de cette tradition théorique problématique, source de trois mille ans d'« impasses » : « aucun des rares illustres successeurs d'Aristote n'a réussi à aller plus loin que l'auteur de la *Poétique*, chacun s'ingéniant à rendre les problèmes encore plus insolubles que ne les avait déjà rendus son prédécesseur.³ » Et, tirant les leçons de cet échec, il en retenait « qu'une théorie générique, quelle qu'elle soit [...] ne peut pas décomposer la littérature en classes de textes mutuellement exclusives, dont chacune posséderait son essence [...].⁴ » Pour cette raison, Jean-Marie Schaeffer proposait de substituer aux théories essentialistes, reposant sur une taxinomie des genres, une reconstitution des « logiques génériques »⁵.

Pourtant, hermétique aux développements récents de la théorie littéraire, le sens commun continue de faire comme si les genres existaient⁶. Quoique leur emploi ne soit peut-

¹ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre » [1983], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, Points essais, 1986, pp. 179-205.

² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pp. 156-185.

⁶ Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil, Points

être pas fondé théoriquement, les catégories « roman » ou « épopée » sont opératoires, pratiquement : dans les rayons des librairies et des bibliothèques, par exemple. Kermode félicitait Iser d'avoir proposé une théorie ayant enfin rejoint le sens commun⁷ ; nous allons tenter, dans les pages qui suivent, de poursuivre dans cette voie. Autrement dit, nous essaierons de tenir l'idée architextuelle du genre, tout en évitant l'écueil dénoncé par Schaeffer. C'est la raison pour laquelle, après avoir présenté quelques difficultés de l'approche essentialiste (qui étudie les genres par leurs propriétés intrinsèques), nous soulignerons dans cette introduction la nécessité de prendre en compte la spécificité de la littérature par rapport aux autres classes d'étants : son rapport au langage, et donc à la pensée. Nous penchant alors sur cette dimension des textes, nous mettrons également en évidence les limites d'une approche par les propriétés extrinsèques (rapport du texte à son dehors), avant de montrer comment l'analyse *énergétique*, surmontant les apories de l'une et l'autre perspective, permettrait de sauver (contre la tentation schaefferienne de l'abandon) le concept de genre, par ailleurs profondément ancré dans les pratiques communes. Expliquant les qualités extrinsèques par les propriétés intrinsèques, l'énergétique conçoit le genre comme le mode de pensée des dispositifs textuels. Une fois ce travail introductif mené, nous pourrions nous engager dans la définition comparée du roman et de l'épopée.

1. L'impasse de la définition par les propriétés intrinsèques

Schaeffer appelle essentialiste la théorie qui cherche à définir les « formes naturelles⁸ » des genres. Classiquement, elle le fait à partir d'un relevé des propriétés intrinsèques des textes ; est donc essentialiste toute théorie qui prétend que les genres existent comme collections stables de propriétés reproductibles. Après avoir suivi Schaeffer dans l'exposé des difficultés de l'essentialisme, nous envisagerons deux solutions proposées par la théorie littéraire : la prise en compte de l'horizon d'attente, et la relativisation des genres comme « airs de famille ».

essais, 2004, p. 27.

⁷ Cité par *ibid.*, p. 183.

⁸ Goethe, cité par Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires » [1931], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *op. cit.*, pp. 9-35, p. 11.

Trois difficultés de l'essentialisme

Redonnons brièvement la teneur des difficultés posées par une telle approche. Elles sont de trois sortes : la première concerne le problème de l'inclusion des genres les uns dans les autres ; la seconde, l'hétérogénéité des propriétés que l'on cherche à subsumer dans la compréhension (ou la définition) de leur concept ; la troisième, la singularité des œuvres.

Quant à la première difficulté, elle réside dans le fait que nous appelons « genres » des catégories qui ne se trouvent pas au même niveau d'abstraction : le sonnet, la poésie lyrique, la poésie sont trois catégories que l'on peut appréhender comme des genres, alors même qu'elles sont dans des rapports d'inclusion évidents. Cette première difficulté serait peut-être résolue si l'on distinguait plus systématiquement, comme le proposait Aristote⁹, les genres des espèces, afin de comparer les catégories littéraires de même niveau. Distinction qui demande de répondre à une question de type : est-ce que « épopée » et « roman » sont des catégories « de même niveau », ou bien le roman est-il une espèce du genre épique, comme le suggèrent et une conception « naturaliste » du genre qui emprunte ses catégories à la biologie évolutionniste¹⁰ et, dans des conceptualisations certes très différentes, Lukács¹¹ ou Genette¹² ? Jean-Marie Schaeffer présente comme un résultat de son analyse l'assurance qu'une telle question ne doive plus se poser¹³.

Le second problème est celui de l'hétérogénéité des propriétés : il consiste dans le fait qu'on construit tantôt des genres à partir d'un relevé de propriétés énonciatives (le récit ou le théâtre), tantôt de traits formels (le rondeau ou le sonnet), tantôt d'éléments sémantiques ou thématiques (la comédie ou la tragédie). La constitution hétérogène des genres aboutit bien sûr à une grande confusion. Dès lors, comme Benjamin Bouchard le rappelle à la suite de Schaeffer¹⁴, la définition du genre par le théoricien relève nécessairement moins de la description que d'une opération de sélection : « Chaque nom de genre n'embrasse qu'une partie, plus ou moins grande il est vrai, des éléments du texte. Les autres restent non seulement disponibles pour d'autres caractérisations, mais, dans certains cas, les mêmes traits,

⁹ Voir Aristote, *Poétique*, I.

¹⁰ Voir Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Pocket, 2000.

¹¹ Georg Lukács, *La théorie du roman* [1916], tr. fr. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, Tel, 1989, p. 84 : « Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux ».

¹² Voir Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in G. Genette et T. Todorov (éds.), *op. cit.*, p. 145.

¹³ Jean-Marie Schaeffer (1989), pp. 48-63.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 64-130.

combinés différemment ou avec d'autres traits, pourront servir à reconnaître des genres différents.¹⁵ » La proposition de Jean-Marie Schaeffer de réfléchir aux logiques génériques plutôt qu'aux genres permet de dépasser ce problème. Le lecteur peut désirer classer des textes en fonction de plusieurs logiques hétérogènes : du fait qu'ils exemplifient une propriété ; du fait qu'ils appliquent une règle ; en fonction de l'existence d'une relation généalogique ; en fonction de l'existence d'une relation analogique, etc. Mais thématiser ainsi l'activité du lecteur (ou du critique) ne nous préserve pas de la troisième difficulté, sans doute la plus problématique : les œuvres ne sont-elles pas si singulières qu'il serait impossible de les regrouper dans un ensemble, sans leur faire violence ? Si c'est le cas, l'opération par laquelle le critique regroupe des textes sous la bannière d'un genre est d'une violence injustifiable. Comme l'écrivait Croce, « toute œuvre d'art vraie a violé un genre établi et dérangé les idées des critiques, qui ont été forcés d'élargir le genre¹⁶. » On peut même penser que cette difficulté ne concerne pas que les chefs-d'œuvre, mais *toutes* les œuvres – et même toutes les *choses*. Car elle problématise tout simplement le désir de classer des objets singuliers sous un concept général. Dès lors, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, soulever cette dernière difficulté change le débat sur la théorie génétique

en champ de bataille de la querelle des universaux, avec les protagonistes traditionnels que sont le réalisme et l'idéalisme, sans oublier le dernier venu, à savoir le constructivisme qui prétend tirer les marrons du feu. Quant au théoricien de la littérature, il est perdant d'avance, car que peut-il répondre à des questions-massues telles que : « les genres existent-ils ? Et si oui, de quelle existence ?¹⁷ »

La question se pose pourtant nécessairement, dans la mesure où nous classons les œuvres *dans la pratique*, et que *dans la pratique* toutes nos taxinomies sont fausses. Prétendre le problème insoluble ne le fait pas moins exister. C'est ce que Benjamin Bouchard nous montre à travers l'exemple des Fables de La Fontaine :

David Lee Rubin propose, dans son ouvrage sur La Fontaine, une expérience intéressante : confronter chacun des « éléments définitoires » de la fable à des fables particulières. On part de la proposition suivante : « Un récit bref mettant en scène des animaux, et destiné, par une lecture figurée, à illustrer une moralité, laquelle est condensée en une formule brève à la fin de l'apologue. » Au terme du parcours, voici ce que l'on obtient : « Un récit ou un discours, bref ou long, mettant en scène des animaux, des humains, des objets ou des abstractions personnifiées, destiné à illustrer une moralité en invitant, selon des modalités problématiques, soit à une lecture figurée,

¹⁵ Benjamin Bouchard, « Critique des notions paragénétiques », in *Poétique* n° 159, 2009, pp. 359-381, p. 361.

¹⁶ Benedetto Croce, *Esthétique*, tr. fr. H. Bigot, Paris, Giard-Brière, 1904, p. 38.

¹⁷ Jean-Marie Schaeffer (1983), p. 180-181.

soit à une généralisation exemplaire – moralité qui peut être explicite ou implicite, brève ou longue, univoque ou problématique, et placée au début, à la fin ou dans le corps de l'apologue. » Pour une définition, c'est une définition, qui présente au moins l'avantage de convenir à n'importe quel texte¹⁸.

Si à l'intérieur d'un livre (*Les Fables*) composé d'un nombre fini de pièces (les fables) écrites par un seul auteur et revendiquant par son titre même l'appartenance à un genre, nous n'arrivons pas à trouver de propriété commune et générale, c'est bien que cette troisième difficulté est redoutable. C'est la raison pour laquelle l'analyse de Jauss, à la fois centrée sur l'histoire et sur la réception, semble pouvoir trouver une première solution à cette triple aporie (inclusion, hétérogénéité, singularité) de la conception essentialiste du genre. Elle pose néanmoins de nouvelles difficultés ; c'est la raison pour laquelle son exposé laissera la place à une seconde proposition – la théorie wittgensteinienne des « airs de famille ».

Première solution : l'horizon d'attente

Le concept d'horizon d'attente permet en effet à Jauss, en se situant du côté du lecteur, de contourner à la fois le problème ontologique et le problème pratique de la subsumption des œuvres singulières sous des catégories génériques :

Tout comme il n'existe pas de communication par le langage qui ne puisse être ramenée à une norme ou une convention générale, sociale ou conditionnée par une situation, on ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de la compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative¹⁹.

En tant qu'il est lié au contexte particulier de la réception de l'œuvre par un lecteur, le genre n'est plus pour Jauss ni un *eidos* naturel, ni une construction théorique, mais l'expression d'un horizon d'attente, non scientifiquement construit, structurant la réception : « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur », dit-il. Le fait que ces règles « préexistent » ne signifie pas qu'elles existent *a priori* comme les Idées de Platon : elles sont constituées historiquement, d'une part dans une dialectique interne au « genre » (comme

¹⁸ Benjamin Bouchard, art. cit., p. 5.

¹⁹ Hans R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres » [1970], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *op. cit.*, pp. 37-76, p. 42.

rapport des auteurs se lisant et déterminant leurs œuvres les unes par rapport aux autres), d'autre part dans l'expérience de chaque lecteur.

C'est ainsi que le concept d'horizon d'attente permet à Jauss de vider le concept de genre de ses prétentions métaphysiques pour en faire un outil de description empirique de la pratique du lecteur et des causes historiques qui lui donnent sa forme. La désubstantialisation du genre n'aboutit alors pas à la suppression de la catégorie de « genre », mais à sa double relativisation, historique et esthétique²⁰ : Jauss propose de « n'attribuer aux « genres » littéraires [...] aucun autre caractère de généralité que celui qui apparaît dans leur manifestation historique.²¹ » Au fond, les guillemets de protestation le suggèrent, il s'agit pour Jauss de « déconstruire » les genres, en les pensant sur le modèle des langues :

Il s'agit de saisir les genres littéraires non comme *genera* (classes) dans un sens logique, mais comme *groupes* ou *familles historiques*. On ne saurait donc procéder par dérivation ou par définition, mais uniquement constater et décrire empiriquement. En ce sens, les genres sont analogues aux langues historiques [...] dont on estime qu'elles ne peuvent être définies, mais uniquement examinées d'un point de vue synchronique ou historique²².

Pourtant, si cette proposition théorique de Jauss a l'avantage de dégonfler le soufflet métaphysique de la question du genre, c'est par définition au prix de l'abandon de la possibilité de comprendre, non seulement la transhistoricité, mais surtout la « transgéographie » du genre. Pour le dire autrement, si le genre est réductible à l'horizon d'attente tel qu'il est structuré par les rapports historiques qu'entretiennent les textes, et par les rapports de ces textes au contexte de leur lecture, il est incompréhensible de parler d'« épopées » indiennes, africaines ou japonaises : car les œuvres que l'on appelle ainsi n'ont en réalité pas d'influence les unes sur les autres, et leurs lecteurs/auditeurs ne partagent ni le même contexte ni le même horizon d'attente. Or, nous désirons justement penser un concept de genre qui, sans tomber dans l'essentialisme, nous permette tout de même de comprendre ce qui rapproche l'*Odyssée*, le *Râmâyana* et le *Heike monogatari* et de formaliser leurs rapports.

²⁰ Ici comme dans la suite, nous employons toujours « esthétique » au sens de « relatif à la réception ».

²¹ *Ibid.*, p. 42.

²² *Ibid.*, p. 42-43.

Deuxième solution : les airs de famille

L'idée des « airs de famille » a pour vocation de rendre compte de la ressemblance terme à terme entre plusieurs choses, sans supposer l'existence de l'universel dont elles devraient participer :

Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'« air de famille » ; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille (taille, traits du visage, couleur des yeux, démarche, tempérament, etc.) se chevauchent et s'entrecroisent. — Je dirai donc que les « jeux » forment une famille.

De même, les différentes catégories de nombres, par exemple, forment une famille. Pourquoi nommons-nous une certaine chose « nombre » ? Peut-être parce qu'elle a un lien de parenté – direct – avec maintes choses que nous avons jusqu'ici nommées nombre ; et on peut dire qu'elle acquiert de ce fait un lien de parenté indirect avec autre chose que nous nommons également ainsi. Et nous étendons notre concept de nombre de la même façon que nous enroulons, dans le filage, une fibre sur une autre. Or la solidité du fil ne tient pas à ce qu'une certaine fibre court sur toute sa longueur, mais à ce que de nombreuses fibres se chevauchent.

À quelqu'un qui voudrait dire: « Quelque chose est donc commun à toutes ces formations, – à savoir la disjonction de toutes ces propriétés communes » –, je rétorquerais : Là, tu joues seulement sur un mot. On pourrait aussi bien dire : « Quelque chose court tout le long du fil – à savoir le chevauchement ininterrompu de ces fibres. »²³

Sans rentrer dans les nombreuses difficultés posées par ce paragraphe que la recherche contemporaine a abondamment commenté²⁴, on peut se risquer à le paraphraser rapidement en disant que, d'une part, la ressemblance n'implique pas l'existence d'une essence, et que, d'autre part, elle n'est pas distributive (la fille peut ressembler au père et à la mère, sans que le père et la mère se ressemblent). De la même manière que tous les membres d'une famille partagent, terme à terme, un même « air », sans qu'on puisse définir un phénotype familial, les œuvres se ressembleraient sans qu'existent, surplombants, les genres littéraires. Benjamin Bouchard, poursuivant son enquête à partir des fables de La Fontaine, rappelle d'ailleurs que la théorie wittgensteinienne est depuis longtemps utilisée en théorie des genres, et nous propose une deuxième manière de dépasser l'essentialisme :

²³ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1952], tr. fr. F. Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004, p. 64-65.

²⁴ Pour un récapitulatif des enjeux, voir Anna Zielinska, « Un certain air de famille », in S. Laugier et Ch. Chauviré (éd.), *Lire les Recherches philosophiques de Wittgenstein*, Paris, Vrin, pp. 85-98. Pour une analyse plus personnelle, voir Charles Travis, *Les Liaisons ordinaires. Wittgenstein sur la pensée et le monde*, tr. fr. B. Ambroise, Paris, Vrin, 2003, p. 56 sq.

Les genres [...] ne sauraient donc être traités comme des concepts rigoureusement définis : ils sont ce que Wittgenstein appelle des « airs de famille » ou des « concepts aux contours flous ». Les fables sont liées entre elles par un réseau de ressemblances qui se chevauchent et s'entrecroisent de manière complexe et aléatoire : certaines fables longues peuvent mettre en scène des animaux et disposer d'une moralité comme un assez grand nombre de fables brèves ; mais parmi les fables animalières, beaucoup sont sans moralité ; elles peuvent en revanche posséder des indices forts permettant un décryptage allégorique facile ; mais parmi les fables à fonctionnement allégorique, plusieurs sont loin d'être univoques, etc.

Si l'on veut formuler la chose plus abstraitement, on dira : un genre est constitué par un ensemble de propriétés ; les textes qui participent du genre en question ne possèdent jamais toutes ces propriétés à la fois, mais seulement un certain nombre ; aucune des propriétés du genre n'est partagée par tous les textes à la fois²⁵.

Avec une telle conception du genre, on allie la prudence ontologique (on ne suppose l'existence d'aucune entité métaphysique) et la possibilité de produire des catégories transculturelles : on pourra en effet rapprocher certaines propriétés de l'*Iliade* et du *Mahâbhârata*, par exemple, sans pour autant présupposer l'existence d'un concept naturel d'épopée qui subsumât ces deux œuvres. Ce faisant, on leur laisse également leur irréductible singularité. Qui plus est, reconnaître que ces œuvres partagent des propriétés relatives à l'énonciation (oralité), comme à la forme de l'énoncé (poésie narrative en vers) ou aux thèmes (la guerre), ne nous contraint pas à abandonner la perspective esthétique (relative à la réception), puisque ce sera moins un concept qu'un « paradigme » ou une « œuvre paradigmatique », qui permettra au lecteur-chercheur d'apparenter une œuvre à un genre. En effet, poursuit Bouchard, « on peut faire l'hypothèse raisonnable que chaque famille de textes est organisée dans notre mémoire autour d'un paradigme. Celui-ci pourrait être une sorte de modèle abstrait dont notre définition de départ de la fable serait un assez bon exemple (« Bref récit, etc. ») ; une œuvre peut avoir un statut paradigmatique (« Le Loup et l'Agneau »).²⁶ » C'est en effet ce rôle d'œuvre paradigmatique qu'ont joué les épopées d'Homère et de Virgile depuis la Renaissance ; et c'est à leur aune que les épopées indiennes ou japonaises ont été pensées, alors même que les propriétés qu'elles partagent objectivement ne peuvent être attribuées à une constitution historique du genre (elles ne descendent pas les unes des autres). Réciproquement, nous ne regroupons pas dans le même genre l'*Odyssée* d'Homère et *Ulysse* de Joyce, quoique ces deux œuvres soient objectivement liées, à la fois génétiquement et dans notre horizon d'attente (ne serait-ce qu'à cause de leur titre). Ainsi, le modèle proposé par

²⁵ Benjamin Bouchard, art. cit., p. 5-6.

²⁶ *Ibid.*, p. 7. Je souligne.

Wittgenstein-Bouchard nous permettrait d'articuler réception et transculturalité dans la constitution de catégories à la fois génériques et malgré tout non « essentialistes » (ou « métaphysiques »).

2. L'approche par les propriétés extrinsèques et ses limites

Pourtant, il nous semble que cette théorisation, à la fois prudente et ambitieuse, du concept de genre, ne s'inquiète pas assez de la spécificité de son objet : à savoir qu'il s'agit de genres *littéraires*. Le concept d'« air de famille », proposé par Wittgenstein, servait à construire, à la place d'une pensée par concepts, une pensée par ressemblance terme à terme. Ce faisant, elle s'appliquait autant aux genres littéraires qu'aux jeux ou aux visages des membres d'une même famille : la fille a le nez du père mais la bouche de la mère, le frère a les oreilles de la mère et les yeux du père. Or, il nous semble qu'il faut faire droit à la spécificité de la littérature parmi les différents étants et les différents faits : comme l'écrit Schaeffer, « les catégories qui identifient des faits culturels possèdent certaines caractéristiques spéciales, qui les distinguent des catégories qui nous permettent d'identifier des « faits bruts » (Searle).²⁷ »

En l'occurrence, les textes qui nous intéressent sont des compositions de signes linguistiques. En cela, ils entretiennent un certain rapport avec la pensée. C'est la raison pour laquelle, comme le note Jean-Jacques Lecercle, il peut arriver de dire ou d'entendre que « la littérature pense » (ce qui n'arrive pas avec les visages) : « Attesté (je l'ai moi-même souvent prononcé et sans doute écrit), l'énoncé est pourtant moins fréquent que pour les arts précités. Peut-être parce qu'il est moins paradoxal, parce que la littérature partage avec la philosophie le médium de la pensée, le langage²⁸. » C'est sans doute précisément le fait que la littérature partage avec la philosophie le médium de la pensée qui a déterminé deux types d'attitudes, de la part des théoriciens, pour thématiser ces rapports entre littérature et pensée : la littérature serait le reflet d'une culture ou le message d'un écrivain. Dans tous les cas, le genre est cette fois étudié moins par les propriétés intrinsèques de l'œuvre que par ses propriétés extrinsèques : son rapport avec une pensée qu'il reflète ou qu'il permet de produire.

²⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuel », in R. Baroni et M. Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 357-364, p. 361.

²⁸ Jean-Jacques Lecercle, « De Jane Austen au *Manifeste communiste* : Sylvia Townsend Warner et la Révolution de 1848 », in *Études anglaises*, 2006/3, Vol. 59, pp. 292-303, p. 293.

Un reflet de la culture ?

La première tentation serait de voir la pensée du texte comme la superstructure reflétant l'infrastructure de la société où elle émerge²⁹. Nous faisons bien sûr référence à la critique marxiste, telle que la résume – non sans ironie – le critique (marxiste) J.-J. Lecercle dans un autre article. Voici la « quadruple gageure », écrit-il, dont sa tentative pourrait relever :

Premièrement, Marx est mort, et avec lui les théories critiques qu'il a inspirées. [...]
Deuxièmement, [...] le concept marxiste principalement utilisé pour ces analyses, le « reflet » (les productions idéologiques, donc les textes littéraires, reflètent les réalités matérielles, et donc la base économique sur laquelle les superstructures idéologiques sont érigées) n'a jamais donné que des résultats décevants, ceux qui sont programmés par un déterminisme à la truelle.
Troisièmement, l'analyse en termes de reflet était inévitablement une analyse en termes de contenu : la position de classe (de l'auteur, des personnages) était le résultat que produisait inévitablement l'analyse marxiste. L'extrême diversité des textes et des formes littéraires, et leur spécificité, s'en trouvaient négligées.
Enfin, quatrièmement, ce genre d'analyse, mené en termes de contenu, et établissant un lien causal entre une oeuvre et une conjoncture historique, ne pouvait s'intéresser aux microlectures [...]³⁰.

Si, dans les pages qui suivent, Lecercle essaie de purger la critique marxiste de ce qu'elle comporte de caricatural, il n'en reste pas moins que penser le texte comme « reflet » ne laisse pas de véritable place à la diversité des formes et des *genres*. On peut, pour s'en convaincre, voir la manière dont l'anthropologie de la Grèce archaïque a pu faire des textes de Homère un reflet (non certes de sa place dans le système économique) de la réalité sociale de l'époque, ou au moins des structures idéologiques de sa société. L'épopée devient alors, en quelque sorte, une « trace » que l'anthropologue étudie en communauté avec l'archéologue. De ce point de vue, la manière de traiter la guerre dans l'*Illiade* nous dirait plus sur la pratique de la guerre par les Grecs, voire sur la conception grecque de la guerre, que sur le traitement de la guerre par le genre « épopée »³¹. Ceci ne concerne certes pas que l'anthropologie de la Grèce archaïque : c'est aussi le cas du travail d'anthropologues comme C. Reichler, obligés d'en faire appel à un

²⁹ Voir Karl Marx, « Avant-Propos » à la *Contribution à la critique de l'économie politique* [1859].

³⁰ Jean-Jacques Lecercle, « De la lutte des classes au style indirect libre », in *Études anglaises*, 2002/3, tome 55, pp. 320-329, p. 320-321.

³¹ Voir Geoffrey S. Kirk : « La guerre et le guerrier dans les poèmes homériques », tr. fr. J.-P. Vernant, in J.-P. Vernant (éd.), *Problèmes de la guerre dans la Grèce ancienne* [1968], Paris, Seuil, 1999, pp. 121-155.

« réalisme épistémologique³² » (postulat selon lequel tout texte représenterait la réalité sociale de son temps de manière vériste) pour pouvoir retrouver les structures culturelles derrière le texte. Ce faisant, les œuvres littéraires apparaissent comme des sources ou des archives parmi d'autres, dont on se sert moins pour comprendre leur appartenance à un genre (ou, du reste, leur singularité) que pour comprendre l'état de fait dont elles seraient la conséquence. Outre le caractère discutable de ce « réalisme épistémologique » (il suffit, pour s'en convaincre, de noter qu'« à l'âge classique les mondes décrits par la littérature s'éloignaient considérablement de la réalité empirique et de la vie quotidienne³³ »), c'est la démarche inverse qui intéresse la théorie du genre : nous devons bien plutôt nous intéresser à la manière dont le genre déforme ou filtre.

La Sociocritique, puis l'ethnocritique, ont du coup cherché à comprendre l'écart entre l'idéologie du texte et celle de la société dans laquelle il émerge. La sociocritique s'essayait moins à retrouver le social derrière le texte que dans le texte, c'est-à-dire à montrer « comment la représentation littéraire (codes rhétoriques, narratifs, dispositifs axiologiques, clichés, etc.) construisait une « idéologie »³⁴ ». Ce faisant, elle se concentrait nécessairement sur « les formes massives de la *doxa*, plus que sur le refoulé culturel d'une société³⁵. » Poussant plus loin que la sociocritique la critique du réalisme épistémologique, et inversant en quelque sorte le centre de son intérêt depuis les formes dominantes vers les formes marginales, l'ethnocritique se voulait être un pas de plus dans l'étude de la singularité de la pensée des textes. Ceux-ci, en effet, seraient moins conçus par elle comme le reflet d'une culture que comme le lieu d'expression de son refoulé³⁶. Il n'en reste pas moins qu'avec un tel programme le texte reste l'expression de la culture dominante – même s'il est l'expression de ce qu'il y a de refoulé en elle. L'analyse de la mise en forme d'une pensée même refoulée n'est pas encore

³² Claude Reichler, « “Littérature et anthropologie” De la représentation à l'interaction dans une Relation de la Nouvelle-France au XVII^{ème} siècle », in *L'Homme*, 2002/4 n° 164, pp. 37-55, p. 55.

³³ Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1996, p. 13.

³⁴ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz (Université de Lausanne) », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 97-110, p. 100. Voir aussi Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « La sociocritique était un formalisme, mais informé d'une sensibilité marxisante à l'idéologie, comme le fut l'analyse du discours (politique) à la française, dans le sillage d'Althusser. L'ethnocritique, elle, tout en reconduisant ce point de vue, porte son regard sur la mise en forme des contenus refoulés de la culture dominante. Avec un tel cahier des charges, elle se donne donc une double tâche : identifier ces éléments refoulés et rendre compte de leur mise en texte » (*Ibid.*, p. 101. C'est Jérôme Meizoz qui souligne.)

l'analyse de la pensée, comme le montre la manière même dont J.-M. Privat qualifie le projet ethnocritique : « une poétique culturelle de la langue littéraire³⁷ ». Or, l'accent mis sur la langue d'un côté, et sur la culture de l'autre, laisse échapper l'essentiel de ce qu'est la pensée, qui se situe en quelque sorte entre ces deux niveaux : penser, n'est-ce pas plutôt, en effet, produire de la langue littéraire à partir d'une culture ? Pour l'ethnocritique, le texte consiste plus en un réagencement de la culture par la langue d'un écrivain³⁸ qu'en une production de pensée. Voici comment J. Meizoz distingue ce qu'il appelle la « lecture ethnologiste » (relevant du réalisme épistémologique) et l'ethnocritique :

Dès son premier ouvrage, Jean-Marie Privat a d'ailleurs cherché à éviter une lecture « ethnologiste » qui écrèmerait simplement le texte littéraire de quelques motifs traditionnels. Au contraire, ce qui est spécifique à cette approche [ethnocritique], c'est de montrer, selon les mots de Bourdieu, « tout ce que le récit doit à la réinterprétation que son auteur fait subir aux éléments primaires » : ceux-ci en effet « reçoivent un nouveau sens de leur insertion dans le système de relations constitutif de l'œuvre [...] et aussi dans la culture savante, produite et reproduite par les professionnels »³⁹.

Mais n'est-ce pas encore une manière trop faible de parler du travail de la pensée littéraire, une manière de ne pas croire que la littérature pense ? Dirait-on en effet, en ce qui concerne la philosophie dont on s'accorde en général à dire qu'elle pense, que Platon et Aristote ne sont que deux reflets différents, ou même deux interprétations différentes, de l'idéologie grecque ? Assumer cela impliquerait de se priver du moyen de comprendre à la fois la singularité de leur affrontement et les liens qui unissent par exemple Platon à Plotin et Aristote à Saint Thomas (qui n'appartiennent pas aux mêmes « cultures »). Qui plus est, comme le notait Jauss, « réduire l'art à n'être qu'un simple reflet, c'est aussi limiter l'effet qu'il produit à la reconnaissance des choses déjà connues.⁴⁰ »

³⁷ Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 79-95, p. 79.

³⁸ Comme le montre exemplairement l'usage du concept d'*embrayeur culturel*. Sur ce point, voir Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 11-23, p. 15. Marie Scarpa parle quant à elle « d'effet de culture » dans « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un « détail » du Ventre de Paris », in *Poétique*, 2003/1 n° 133, pp. 61-72, p. 70.

³⁹ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, art. cit., p. 102.

⁴⁰ Hans R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], tr. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard, Tel, 1990, p. 41.

Un message de l'auteur ?

C'est la raison pour laquelle on peut envisager une seconde hypothèse : plutôt que le reflet d'une culture, la littérature serait l'expression de la pensée d'un auteur. C'est au fond la célèbre thèse du premier chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans lequel Sartre part de l'idée que la littérature est au service de la pensée. Puisque, par ailleurs, elle est faite de mots et que les mots sont des signes, c'est-à-dire des outils, il fonde la nécessité d'une littérature engagée sur le fait que le roman soit avant tout un mode transitif d'expression de la pensée. Ainsi, « la prose est utilitaire par essence⁴¹ » et sert le projet de l'individu-écrivain, c'est-à-dire « un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement⁴² ». Dans ce cadre, à l'intérieur duquel les écrivains pensent « qu'il faut tenter d'avoir raison dans [leurs] livres⁴³ », le roman est la mise en texte d'un message ou d'une philosophie. C'est un tel rapport à la littérature qui sous-tend par exemple l'étude par Sprenger de l'anthropologie du goût de Balzac, telle qu'elle s'exprime dans *Le Cousin Pons* : « Désormais, nous savons que Balzac avait non seulement développé une réflexion "scientifique" sur l'homme, mais qu'il avait en outre *exprimé cette réflexion*, pour des raisons stratégiques, sous forme romanesque.⁴⁴ » D'après Sprenger, l'anthropologie (ici entendue au sens de la « théorie de l'homme » et non de l'« étude scientifique des cultures ») des romans de Balzac serait avant tout celle de l'individu Balzac ; elle existerait indépendamment de la forme du roman (qui ne serait qu'un mode d'expression – le « comment » ou la « manière d'écrire » dont parle Sartre⁴⁵) et avant elle. Mais alors, cette analyse laisse de côté, de nouveau, la question de la pensée littéraire elle-même – car si Balzac ne nous donne sa philosophie sous forme de roman que pour des raisons stratégiques, la littérature n'a guère de spécificité essentielle, de mode de pensée propre, et l'on comprend encore moins la nécessité (sinon, peut-être, pour des raisons stratégiques) de distinguer les genres.

Pourtant, ni reflet de la culture, ni expression de l'auteur, l'œuvre littéraire pense ; elle ne le fait bien sûr pas sans rapport avec sa culture ni avec l'auteur. On donc peut se

⁴¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 25

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ Scott Sprenger, « *Le Cousin Pons*, ou l'anthropologie balzacienne du goût », in *L'Année balzacienne*, 2009/1 n° 10, pp. 157-179, p. 158. Je souligne.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre (1985), p. 30.

représenter les choses ainsi : le contexte social doit être considéré comme un « dehors » qui provoquerait l'écrivain à produire le texte comme un acte de pensée. Si toute pensée est liée à une occasion extérieure qui la provoque⁴⁶, le texte doit être compris comme une réaction à ce dehors : « la rencontre avec le dehors, comme impossible, est la seconde condition qui fait de telle personne singulière un sujet d'écriture.⁴⁷ » Par l'expression « comme impossible », Philippe Mengue fait référence à Lacan⁴⁸ : c'est avant tout dans son caractère problématique, dans le fait qu'il donne à penser, que le réel provoque la pensée littéraire. Dès lors, le choix du « genre » correspond à celui du mode de pensée le mieux à même de résoudre le problème qui provoque la « rencontre » : l'écrivain se met alors à produire selon ce mode et dans le contexte qui l'excite des solutions narratives au problème en question.

La pensée à l'œuvre

Pourtant, comme le souligne J.-J. Lecercle, le fait qu'elle *pense* ne va pas de soi, « car il est notoire que la littérature ne procède pas par argumentation, par position de thèses et construction de concepts, que son objet n'est pas la pensée même⁴⁹. » Comment la littérature, en effet, si elle ne procède pas par argumentation, par position de thèse et par concept, peut-elle penser (et non seulement exprimer la pensée) ? Si elle peut le faire, sans se réduire ni à un reflet de l'organisation matérielle d'une société, ni même à l'expression des idées d'un auteur ou de l'idéologie de l'époque, c'est qu'elle est, comme toute discipline artistique, le lieu de ce que Kant appelle les « Idées esthétiques ». Qu'est-ce qu'une Idée esthétique ? C'est « une représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer ni rendre intelligible.⁵⁰ » Autrement dit, d'après Kant, la littérature pense dans la mesure où elle *donne à penser* – et elle le fait sur un mode différent

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1969, p. 182. C'est Deleuze qui souligne. Voir aussi Gilles Deleuze, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1966, p. 123-125. Pour des détails sur cette conception deleuzienne de la pensée comme provoquée par le dehors, c'est-à-dire comme *passion*, voir Pierre Montebello, *Deleuze : La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.

⁴⁷ Philippe Mengue, « Devenirs, devenir écrivain, Proust-Kafka », *Le Portique* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009. <http://leportique.revues.org/index1369.html>. Consulté le 21 septembre 2013.

⁴⁸ Voir Luis Izcovich, « L'impossible dans l'expérience analytique », in *L'en-je lacanien*, 2006/2 n° 7, pp. 9-30.

⁴⁹ Jean-Jacques Lecercle (2006), p. 293.

⁵⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de Juger* [1790], trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 213.

de la philosophie, un mode non conceptuel. Dès lors, s'intéresser aux propriétés matérielles ou formelles des œuvres (comme la longueur, la métrique ou le nombre de vers, etc.) reviendrait à n'étudier que ce qu'il y a de plus inessentiel dans la littérature : ces propriétés ne sont présentes dans l'œuvre, en effet, qu'en tant qu'elles peuvent produire cette Idée esthétique chez le lecteur. Si la littérature est faite pour penser quelque chose – même sans concept – les catégories génériques doivent être constituées en fonction de la manière dont les œuvres qu'elles subsument pensent ou permettent de penser – et non en fonction des propriétés matérielles objectives qu'elles possèdent et qui n'en sont que les symptômes. La théorie du genre ne doit pas être une « poétique », mais une « noétique » (au sens de l'étude des conditions de possibilité de la pensée⁵¹).

Dans *Le Roman est un songe*, Philippe Dufour poursuit la théorisation kantienne de l'Idée esthétique en la distinguant de l'*allégorie* (le concept reste présent dans l'image, et peut se dire), du *symbole* (le concept s'exprime dans une image, mais celle-ci est active et ne peut se paraphraser) et de l'*emblème* (le concept est « sous » l'image, explicitée par un commentaire)⁵². Il met en évidence que l'allégorie, dont le sens est réductible à celui du concept, est plus pauvre et plus lourde que le symbole qui, comme l'Idée esthétique, donne à penser sans lui être jamais réductible. Le personnage-type est ainsi « l'Idée devenue Personnage » (Balzac à propos de la *Chartreuse de Parme*), instrument du roman qui donne à penser sans être démonstratif : « – Il y aurait, écrit Flaubert, un beau livre à faire sur la littérature probante. Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin ; l'homme, le milieu.⁵³ ». À cette littérature probante, Dufour oppose, avec Flaubert, la littérature exposante : « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science, elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique.⁵⁴ » Exposante plutôt que probante, la littérature pense sans raisonner et sans argumenter.

À suivre Kant, en tant qu'elle produit les Idées esthétiques, l'œuvre pense moins qu'elle ne fait penser, lorsqu'on se rapporte à elles : l'approche kantienne est une approche de

⁵¹ Voir Richard Regvald, « La noétique kantienne et ses sources aristotéliennes », in *Les Études philosophiques*, n° 2, Philosophie Allemande (avr.-juin 1990), pp. 205-216 et Thierry Gontier, « Noétique et poïèsis : L'*idea* dans la *Theologia platonica* de Marsile Ficin », in *Archives de Philosophie*, 2004/1, tome 67, pp. 5-22.

⁵² Voir Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, 2010, pp. 17-22.

⁵³ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 27 mars 1852 », cité par Philippe Dufour (2010), p. 25.

⁵⁴ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet du 6 avril 1853 », cité par Philippe Dufour (2010), p. 26.

la réception⁵⁵. Qui plus est, ce n'est pas le propre du roman que de comporter de telles Idées esthétiques : c'est le cas de toute œuvre d'art. L'analyse des genres doit donc spécifier plus avant comment le texte, « activé » par le lecteur, peut « libérer » de telles Idées esthétiques. Elle doit dire quels sont les outils pour penser (pour produire les Idées esthétiques) que le texte met au service de la lecture. Dans une page éclairante, Pierre Macherey résume la conception proustienne de la lecture :

la littérature, en général, ne doit pas se fixer pour objectif de penser, du moins « directement », mais de faire penser [...]. Lire, à son point de vue, ce n'est pas prendre livraison des significations contenues dans un livre, qu'il n'y aurait plus qu'à déballer comme on ouvre un paquet, mais c'est avant tout se servir de ce qu'on lit comme un instrument d'optique, qui ne dispense par lui-même aucune vue fixe, mais qu'on tourne à son gré dans telle ou telle direction pour s'aider à mieux voir quelque chose qu'on a soi-même choisi pour des raisons personnelles⁵⁶.

Nous proposons, à la suite de cette conception, d'envisager les différents genres littéraires comme différents types d'« instruments d'optiques » – et d'en détailler, à chaque fois, le fonctionnement. Comme le souligne également Pierre Macherey, parlant cette fois en son nom, « dans les textes littéraires, et non seulement en arrière de ceux-ci, travaillent des schèmes de pensée, – on pourrait presque parler de philosophèmes –, qui constituent non pas des objets théoriques déjà tout constitués mais des formes théoriques *en gestation et en travail*, auxquelles la philosophie doit apprendre à s'intéresser en tant que telles.⁵⁷ » Plutôt que de dresser des taxinomies comme le poétologue (qu'il aborde les genres en naturaliste ou les déconstruise en wittgensteinien), et plutôt que de considérer les textes comme articulations d'objets théoriques tout constitués, nous devons comprendre comment la littérature s'y prend pour nous faire penser à partir, ou plutôt par ces schèmes en travail. Wittgenstein disait « Je pense en fait avec ma plume⁵⁸ », suggérant que l'outil n'est pas étranger à la production du sens, comme essaierait de le faire croire une approche de type psychologisante. Je pense aussi

⁵⁵ Voir Gérard Lebrun, *Kant et la fin de la métaphysique* [1970], Paris, LGF, 2003.

⁵⁶ Pierre Macherey, *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, pp. 32-33.

⁵⁷ Pierre Macherey, « Où en est la théorie littéraire ? », in *Textuel* n°37, 2000, pp. 133-142, en ligne : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/machereybiblio81.html>. Consulté le 25 juillet 2013. Je souligne.

⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, cité par Christiane Chauviré in *Le Grand miroir, Essais sur Peirce et Wittgenstein*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003, p. 290. Voir surtout Vincent Descombes, *La Denrée mentale*, Paris, Minuit, 1995 et Vincent Descombes, *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996. L'auteur s'attache à fonder, dans ce qu'il appelle un « holisme anthropologique », une telle approche « objective » de l'esprit. Il est significatif qu'il emprunte le premier de ses deux titres à une périphrase de Mallarmé pour désigner, précisément, l'objet-livre (voir le chapitre 1). Manière de dire que l'esprit est aussi dans le dispositif.

avec mon roman ; et je ne pense pas la même chose, ou pas de la même manière, qu'avec mon épopée.

Dans ce cadre, le critique qui tâche d'explicitier la nature de « ce qu'un texte peut faire penser (ou penser avec nous) » n'est différent du lecteur quelconque qu'en tant qu'il cherche à le penser sur le mode du système et non de la rêverie : il essaie, désespérément peut-être, de construire un réseau de concepts à la taille de cette pensée par « Idées esthétiques ». Quant au théoricien⁵⁹ qui voudrait penser non seulement les faits littéraires transgénériques mais aussi ce qu'est un genre littéraire, il devra produire une analyse relevant en même temps de la théorie de la réception (puisque la lecture est l'acte de la pensée) et de la technologie des textes (puisque'il doit statuer sur la nature de ces « schèmes » qui permettent de penser, par lesquels le lecteur pense). Considérant ainsi chaque texte comme *energeia* produit par l'activation des schèmes noétiques plutôt que comme *ergon* dont il serait intéressant de lister les propriétés, il doit mettre en œuvre une analyse « énergétique »⁶⁰.

3. L'énergétique des genres

Pour comprendre les rapports entre roman et épopée, une telle « énergétique » doit ainsi dépasser l'alternative entre approches par les propriétés intrinsèques (essentialismes et constructivismes) et approches par les propriétés extrinsèques (théories du reflet et du message). Les premières, imaginant que le genre réside dans une liste de propriétés phénotypiques, n'envisagent pas le rapport de la littérature à la pensée ; les secondes, imaginant que le texte n'est qu'un medium représentant une pensée qui lui est extérieure, ne peuvent expliquer la raison de la pluralité des genres. L'énergétique, elle, définit l'œuvre littéraire comme « machine symbolique » avec laquelle on pense, dans l'utilisation de laquelle

⁵⁹ Nous reprenons la distinction de Gérard Genette dans « Du texte à l'œuvre » [1997], in *Des Genres et des œuvres*, Paris, Seuil, Points essais, 2012 : « J'appelle « critique » l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers » (p. 8), par opposition à la « théorie de la littérature » ou « poétique » (p. 13), s'intéressant aux faits littéraires en général. Nous réserverons quant à nous le terme de « poétique » à la *théorisation des genres comme collections de propriétés intrinsèques reproductibles*.

⁶⁰ Josef Voss, dans « Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt », in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 72, n°15, 1974, pp. 482-508, utilise le terme d'« énergétique » pour qualifier l'approche de Humboldt. Pour celui-ci, le langage est actualité productrice (ἐνέργεια) avant d'être produit d'actualisation (ἐργον). De la même manière, nous pourrions dire qu'un texte est actualité productrice (de pensée, s'il est utilisé par le lecteur) plutôt que produit fini. L'« énergétique des textes » sera l'étude de la manière dont chaque genre relève d'un certain mode de pensée.

on pense, et aborde les genres comme les différents *modes* de cette pensée. Ce faisant, elle permet de comprendre pourquoi les approches par les propriétés intrinsèques ou extrinsèques peuvent être tentantes : comme une machine, le texte a besoin de matières premières, *inputs* symboliques qu'il prend à son environnement culturel – ce qui explique la tentation de voir dans le texte un reflet. Et comme une machine, le texte transforme cette matière première en un produit, *output* symbolique qui va être consommé par le lecteur – ce qui explique la tentation de voir dans le texte un message qui exprime la pensée de l'auteur. Par ailleurs, comme une machine, le texte possède une certaine structure, des composants formelles, il est un agglomérat de pièces – ce qui explique la tentation d'une analyse par les propriétés. Mais on ne peut s'arrêter à aucun de ces éléments de façon indépendante, si l'on veut comprendre le genre de la machine. Pour ce faire, il faut bien plutôt s'intéresser au mode de son *effort*. Par exemple, l'effort de la voiture est de rouler, et on ne le comprendra ni en s'intéressant seulement à ses *inputs* (qui éloignent la voiture contemporaine de celle des années 1930 pour la rapprocher d'un ordinateur), ni seulement à l'organisation de ses pièces (qui diffèrent considérablement d'un modèle à l'autre). Il faut, au contraire, intégrer la machine à un dispositif plus large – dont elle est un élément : l'économie du pétrole, la construction des routes, etc. – puis définir l'effort que sert ce dispositif : rouler. Enfin, pour distinguer différents genres de voitures, il faut se demander *comment* elles roulent. De même, nous proposons de considérer les genres comme différents modes de pensée produits par des dispositifs symboliques s'intégrant à un système social plus large.

Qu'est-ce qu'un dispositif ?

« Dispositif » n'est pas un concept nouveau. On le trouve déjà, appliqué à la littérature, chez Valéry, qui écrit dans ses *Cahiers* que « Tout dispositif poétique repose sur un fait mathématique enveloppé⁶¹ ». Mais l'intuition de Valéry n'aboutit pas à une conceptualisation. Il faut, pour voir ce terme précisément défini, se tourner vers Michel Foucault :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. [...]

⁶¹ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1974, p. 1059.

Deuxièmement, ce que je voudrais repérer dans le dispositif, c'est justement la nature du lien qui peut exister entre ces éléments hétérogènes. [...] Troisièmement, par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation, qui, à un moment historique donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante⁶².

Dans l'optique de Foucault, un tel concept sert à décrire des réalités bien différentes de ce à quoi nous nous intéressons – en l'occurrence, un « dispositif de sexualité⁶³ ». Il peut néanmoins permettre de comprendre la dimension générique d'un texte, « ensemble résolument hétérogène » de propriétés symboliques et sociales diverses, dont on doit questionner le « lien » en le mettant en perspective par rapport à la « fonction » qu'il sert « à un moment historique donné ». Cela revient à penser les œuvres comme des « machines » (quelles sont ses matières premières ? Ses sources d'énergie ? Qu'est-ce qu'elles produisent ?), tout en mettant en même temps l'accent sur la question de l'hétérogénéité : alors que la machine est une synthèse d'éléments tous matériels, le dispositif synthétise du matériel et de l'immatériel, du statique et du dynamique, du réel autant que du symbolique et de l'imaginaire. Du reste, le concept de « dispositif » a déjà été utilisé pour penser l'œuvre littéraire : en 1973, J.-F. Lyotard proposait de penser « l'économie libidinale d'un dispositif narratif » et parlait de « *dispositif machinique*⁶⁴ » de la narration. Plus récemment, J.-M. Schaeffer s'est proposé d'étudier les fictions littéraires comme un cas particulier de « quelques dispositifs fictionnels⁶⁵ », S. Lojkin a proposé de lire les textes comme des dispositifs narratifs plutôt que comme des structures⁶⁶, et P. Ortel de penser l'œuvre comme dispositif de dispositifs : « ce qu'on appelle “œuvre” agence ou monte plusieurs dispositifs : l'œuvre elle-même fait dispositif.⁶⁷ ». Ce qui nous semble intéressant, dans ces analyses, c'est que le dispositif est compris dans son rapport à une énergie qu'il « capte » et qu'il « transforme ». L'utilisation de ce concept implique donc un déplacement par rapport à l'analyse structuraliste : « le dispositif,

⁶² Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in *Ornicar ?* n° 10, juillet 1977, pp. 62-93, repris dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, t. II (1976-1988), 2002, pp. 298-329, p. 299.

⁶³ *Ibid.*, p. 298.

⁶⁴ Jean-François Lyotard, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 182.

⁶⁵ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, chap. IV.

⁶⁶ Stéphane Lojkin, « Dispositifs de récit dans *Angélique* de Robbe-Grillet : répétition, reproduction, perversion », in P. Piret (éd.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 203-223.

⁶⁷ Pierre Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in P. Ortel (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 31.

c'est la structure sous un certain point de vue, c'est la structure "en termes d'économie". Le dispositif [...] capte et canalise de l'énergie (concept freudien repris par Lyotard) pour la redistribuer [...] ⁶⁸. » Ainsi Lyotard propose-t-il de concevoir la littérature comme un ensemble de « dispositifs pulsionnels », captant et redistribuant « l'énergie libidinale » :

Quand tu lis Sade, tu es frappé de ce que c'est une diatribe absolument perpétuelle contre un usage reproducteur de la sexualité. [...] Détournement d'une énergie qui, d'après les dispositifs dits « naturels », est captée de façon à produire des enfants, i.e. de la reproduction, détournement à des fins de jouissance. Tu as un dispositif social de reproduction qui, dans le cas du capital, est reproduction de force de travail. Le corps organique du travailleur, même lorsqu'il couche avec sa femme, fonctionne comme capital, quand il fait un enfant. Il ne faut pas qu'il en fasse trop, non plus : il est toujours pris entre l'inflation et la détente. Le trait permanent de la perversion, c'est, au contraire, ce détournement par rapport à la reproduction ⁶⁹.

Dans cet extrait de cours, Lyotard propose à ses étudiants de lire les romans de Sade en s'intéressant moins à leur contenu – à ce qu'ils disent explicitement – qu'à ce qu'ils essaient de faire. Comprendre le dispositif implique donc d'avoir une approche pragmatique de la littérature, et de se demander : quels sont ses effets sur le lecteur, sur les lecteurs, sur la société ? Quels sont les schèmes que l'œuvre peut mettre en action pour les réaliser ? Dans quelle position le lecteur doit-il se mettre ? Dispositif à la fois psychique et politique de transformation de l'énergie libidinale, l'œuvre littéraire, sur lequel vient se « brancher » un lecteur ou un auditeur, travaillerait sur le collectif via les consciences – et peut-être surtout les inconscients – individuels. Du reste, si elle semble relativement récente, les fondements d'une telle analyse ne le sont sans doute pas : l'« énergie libidinale » n'est pas complètement différente de l'énergie morale autour de laquelle Aristote pense les dispositifs du théâtre, ni du concept de « transport », central dans la théorie du roman au XVIII^{ème} siècle ⁷⁰.

L'effort

Une telle approche, qui s'intéresse aux effets des textes sur les lecteurs, tels qu'ils sont rendus possibles par la disposition des éléments dans le texte, ne s'intéresse pas aux intentions de l'écrivain. Nous avons coutume d'appeler « intention » ce que l'individu psychologique se

⁶⁸ Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », in *Critique*, 2007/3 n° 718, pp. 152-168, p. 157.

⁶⁹ Jean-François Lyotard, « Séminaire du 4 janvier 1973 » : <http://www.le-terrier.net/deleuze/aveclyotard04-01-73.htm>. Consulté le 23 juillet 2013.

⁷⁰ Nous y reviendrons dans le « contrepoint » de la deuxième partie.

propose de réaliser lorsqu'il se met à l'écriture. À cette intention, l'analyse n'aura jamais accès, et pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il n'existe pas d'archive de la pensée (et même le journal intime est pris dans des stratégies qui empêchent de le considérer comme un reflet de la *psychè* de son auteur⁷¹) ; ensuite parce qu'un texte se réalise dans un temps long et qu'il n'existe pas d'intention unique, mais un vaste complexe de désirs et de rêves, plus ou moins réalisables, évoluant au fur et à mesure de ce que l'avancement de l'écriture semble pouvoir promettre. Enfin, quand bien même on aurait accès à l'intention de l'auteur, cela ne nous expliquerait qu'une partie – et peut-être pas la plus intéressante – de la forme de l'œuvre : on sait, en effet, que certaines œuvres sont contraires aux intentions de leurs auteurs, et qu'écrire c'est moins réussir que « rater mieux⁷² », comme le dit Beckett dans *Cap au pire*. Par ailleurs, on n'expliquera pas comment nous pensons avec les arts premiers, par exemple, par l'intention de leurs créateurs.

C'est pourquoi nous proposons de ne pas nous placer sur le terrain de la psychologie, et de parler de l'effort de l'œuvre. Par « effort », nous n'entendons donc ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire la « propriété extrinsèque » de l'œuvre, permise par l'organisation de ses propriétés « intrinsèques ». Frédéric Ferro propose de penser ainsi les rapports entre propriétés intrinsèques et extrinsèques :

Prenons par exemple cette clef dans ma poche. Elle présente plusieurs propriétés et certaines ne dépendent que d'elle-même, non de son environnement ou de toute autre chose distincte d'elle. Appelons propriétés intrinsèques les propriétés qu'elle exemplifie seulement par elle-même, comme la forme de ses dents, sa masse ou sa matière. La figure est sans doute une propriété intrinsèque pour tout objet suffisamment rigide comme une clef de métal. Elle a aussi des propriétés extrinsèques comme celle d'être dans une poche, celle d'avoir une certaine pesanteur en raison de l'attraction terrestre, celle d'être mentionnée dans cette phrase ou bien celle d'ouvrir la porte du bureau (ou toute porte avec serrure similaire). Cette dernière propriété extrinsèque d'ouvrir cette porte, ou toute serrure avec les mêmes barilletts, est particulière. Elle dépend bien de la forme de la clef, c'est-à-dire que tout changement dans les propriétés de cette base intrinsèque ferait varier ces propriétés extrinsèques. En effet, la figure de la clef est condition du fait qu'elle puisse mouvoir la serrure. Si la clef est déformée, une propriété intrinsèque est modifiée et elle ne peut plus ouvrir ce type de porte. À l'inverse, si la serrure était changée, la clef perdrait ce que les amis des qualités occultes appelleraient sa « vertu apéritive » vis-à-vis de cette porte sans perdre aucune propriété intrinsèque⁷³.

⁷¹ Et notamment dans des stratégies narcissiques. Voir par exemple Guy Besançon, « Les fonctions du journal intime. A propos du journal de Lucio Cardoso », in *Caravelle*, n° 52, 1989, pp. 73-90.

⁷² Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. fr. É. Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 7-9.

⁷³ Frédéric Ferro, « Pour introduire à l'intrinsèque », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2002/4 n° 36, pp. 501-509, p. 501.

Le dispositif est composé de qualités intrinsèques ; celles-ci permettent au dispositif d'avoir des « propriétés extrinsèques », dont celle, remarquable, d'ouvrir la porte. C'est ce concept de « propriété extrinsèque permise par les propriétés intrinsèques » que nous appellerons « effort ». À la différence du concept de « fonction », qui rapporte aussi l'organisation d'une machine à ce qu'elle permet de faire, il ne présuppose ni l'intention de l'auteur, ni l'unicité de son travail.

En effet, si la forme du dispositif est bien la conséquence d'une intention (le serrurier a bien créé la clef pour ouvrir la porte), il l'objective si bien que nous n'avons pas besoin de remonter à cette intention pour découvrir l'effort. Ne pas la connaître (du reste, qui sait *vraiment* ce que veut un serrurier ?) ne nous empêchera pas d'ouvrir nos portes : l'effort d'un dispositif survit à l'intention de son auteur. De même, on ne dira pas que la fonction du fil de fer est d'ouvrir la porte ; il y a pourtant bien des propriétés, dans ce dispositif, qui concourent à cet effort. En somme, « l'effort de X est » signifie quelque chose comme « *tout se passe comme si une fonction de X était* »⁷⁴.

Une telle conception de la littérature comme dispositif technique diffère sur un point essentiel du type d'analyses proposées par la « médiologie » ou la sociologie du livre. Dans un article consacré à ses points d'accord avec l'école de Régis Debray, Roger Chartier écrivait :

Cet accord porte, en premier lieu, sur la critique de ce qu'il est convenu d'appeler le *linguistic turn* ou *semiotic challenge* appliqué à la critique littéraire ou à l'histoire, c'est-à-dire d'une approche structurale et formelle des textes et du monde social qui tient la production du sens comme le résultat impersonnel et automatique des agencements linguistiques et discursifs et qui postule que les intérêts sociaux n'ont aucune extériorité par rapport aux discours qui les énoncent. [...] L'accord porte aussi sur la critique faite de la double déréalisation familière aux formes classiques (ou moins classiques) de l'histoire des textes et des œuvres qu'elles soient littéraires, philosophiques, scientifiques, etc.⁷⁵

Si, comme les médiologues et comme Roger Chartier, nous pensons qu'il ne faut en rester ni à une analyse purement sémiotique (mais au contraire s'intéresser aux *effets* sociaux des agencements linguistiques) ni à une analyse doublement « déréalisée » (mais prendre en

⁷⁴ À peu de choses près, c'est ce que Kant repère, dans les paragraphes 10 à 17 de la *Critique de la faculté de juger*, sous le nom de « finalité sans fin ». Nous tâcherons d'être fidèles à cette philosophie du *Als-Ob*. Voir Eva Schaper, « The Kantian As-If and its relevance for Aesthetics », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 64 (1964-1965), pp. 219-234.

⁷⁵ Roger Chartier, « Médiologie, sociologie des textes et histoire du livre », in *Le Débat*, 1995/3 n° 85, pp. 11-15, p. 11-12.

compte et la matérialité du texte et la singularité du lecteur), il nous semble qu'il ne faut malgré tout pas renier ces deux dimensions. C'est en articulant la sociologie des textes avec la sémiotique et l'esthétique transcendantale (et non en rejetant ces deux dernières) que nous pourrions accéder à une représentation globale, dans ces différentes dimensions, de l'œuvre comme effort. Sans quoi l'oubli de la sémiotique et de l'esthétique transcendantale reviendrait à considérer les livres de littérature comme des objets techniques quelconques. Or, ce sont d'abord des objets *symboliques*, des dispositifs caractérisés par leur effort de production de pensée.

La pensée (la compétence symbolique du sujet humain) est en ce sens à la fois l'énergie spécifique utilisée par le dispositif littéraire pour accomplir son effort, et le produit original du dispositif : l'effort du texte est de reconfigurer des *inputs* symboliques, qu'il va chercher dans l'imaginaire du récepteur, pour produire des *outputs* symboliques l'amenant à envisager le réel d'une nouvelle manière. Sémiotique et sociologie ne s'excluent pas. De même que chaque type de clef demande une certaine utilisation de la force humaine, une forme particulière d'énergie et d'habileté, l'effort particulier de chaque dispositif littéraire est son mode de pensée, qu'il convient de comprendre en le reliant aux « propriétés intrinsèques » qui le rendent possible.

Plan de travail

Cette approche des genres a essentiellement trois avantages : la première, c'est qu'elle propose une tentative de synthèse d'une multitude d'approches possibles – de l'analyse structurale à la pragmatique de la lecture en passant par la narratologie. La seconde, c'est qu'elle réintègre les pratiques littéraires dans le cadre plus large des pratiques sociales, généralisant notamment au dispositif romanesque les méthodes que l'anthropologie culturelle a déjà appliquées à l'épopée. La troisième, c'est qu'elle prend les textes au sérieux comme machines symboliques, et donc comme création de sens (dimension que l'anthropologie culturelle peut avoir tendance à laisser de côté).

« Un dispositif produisant un certain effort » ; une telle définition du genre implique que la comparaison entre le roman et l'épopée explore trois dimensions. Une première approche décrira l'œuvre comme dispositif social. Cette « économie » s'intéressera à la fois

aux ressources de la *production* de sens, et aux pratiques de sa *consommation*⁷⁶. Un second moment s'intéressera au dispositif symbolique lui-même. Cette « sémiotique » procèdera elle aussi en deux temps, la *rhétorique* rendant compte de la fonction des propriétés intrinsèques locales, et la *noétique* de la manière dont le texte (en tant que totalité organisée) s'y prend pour créer du sens. Enfin, nous compléterons l'analyse de l'effort générique par une étude des modes de pensée des textes. Cette « philosophie » étudiera non seulement la manière dont les textes poussent leurs récepteurs à se représenter le monde, mais aussi la manière dont la transformation des ressources imaginaires par les schèmes sémiotiques les pousse à agir – « praxéonomie » regroupant l'analyse *politique* et l'analyse *éthique*⁷⁷. Ces trois dimensions reviennent à considérer les textes tour à tour comme choses (produites, consommées), comme signes (dans le rapport entre le signifiant du récit et le signifié de l'histoire) et comme sens (selon leur contenu éidétique).

À la fin de chacune de ces trois parties, un « contrepoint » confrontera l'analyse théorique à la réalité concrète, c'est-à-dire ou bien à des œuvres problématiques, au statut générique indécis (tantôt proches du roman et tantôt de l'épopée), ou bien à l'histoire de la constitution progressive des genres. Il s'agira alors, en montrant que la littérature ne se réduit pas à cette bipartition idéal-typique entre roman et épopée, de prendre en compte les différences, et d'affiner au contact de la complexité empirique le contenu de ces deux catégories. La démarche analytique, distinguant les différentes dimensions (économique, sémiotique, praxéonomique) du dispositif, s'enrichira alors d'une approche synthétique, cherchant à penser dans son unité l'effort d'objets littéraires que l'on classe habituellement, souvent abusivement, dans l'un de nos deux genres (comme la « poésie épique », le « roman épique », le « roman chinois », l'« épopée postcoloniale », le « roman historique », le « roman

⁷⁶ Nous reprenons la catégorie de « production » à Pierre Macherey, mais nous proposons de l'articuler avec la catégorie complémentaire de « consommation » (qu'il nomme également, mais pour la réfuter). Voir Pierre Macherey *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p. 30 : « La critique prétend traiter l'oeuvre comme un produit de consommation : ainsi elle tombe aussitôt dans l'illusion empirique (qui est la première en droit), puisqu'elle se demande seulement comment recevoir un objet donné. » À la différence de la notion de « réception » (qui s'en satisfait avec plus ou moins d'amendements), la « consommation » rompt radicalement avec le paradigme communicationnel (le texte comme transfert d'information) pour mettre l'accent sur la pratique du lecteur-utilisateur en prise avec le dispositif.

⁷⁷ Depuis Aristote, on considère que la politique et l'éthique sont les deux dimensions de la philosophie pratique, c'est-à-dire du discours rationnel (descriptif et normatif) sur la *praxis*. Voir Pierre Rodrigo, *Aristote, Une philosophie pratique*, Paris, PUF, 2006, pp. 11-20. Reprenant en en modifiant légèrement le sens un néologisme de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, nous appelons « praxéonomie » la réflexion sur la *praxis* – dont l'éthique et la politique sont deux *modes*. Voir Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (éds.), *Encyclopédie*, Genève, Pellet, 1777, vol. 6, p. 516.

populaire », etc.), et de prendre ainsi position par rapport au *topos* théorique selon lequel la modernité aurait échoué à produire des épopées.

À l'issue de ce travail, nous aurons donc obtenu à la fois une nouvelle définition des genres (comme efforts), une caractérisation de la différence entre le roman et l'épopée, et un aperçu des « marges » du genre épique. Ce faisant, nous aurons comme proposé une quatrième voie pour définir l'épopée. Selon Florence Goyet⁷⁸, en effet, on aborde cet objet théorique essentiellement de trois façons : par la tradition orale (comme le fait John Miles Foley), par les marges (en s'intéressant par exemple à l'épopée moderne), ou par induction à partir d'un corpus d'œuvres reconnues comme telles. Notre modèle propose d'unir ces trois approches dans la comparaison avec le genre romanesque. Ainsi, identifiée comme une propriété du dispositif économique, l'*oralité* de l'épopée permet en partie de comprendre pourquoi l'*épopée moderne* (écrite, comme le roman) peine à s'imposer. Rapportée à un *corpus* précis, cette propriété peut être mise en lien avec la sémiotique du genre, et sa dimension politique ; elle s'explique alors, en retour, comme conséquence « phénotypique » de l'*effort* à l'œuvre.

Détermination du corpus

Compte tenu des contraintes liées au traitement d'un sujet si vaste, nous avons pour chaque genre déterminé un corpus à trois niveaux : d'abord une œuvre-type, qui nourrira l'essentiel des développements ; ensuite une ou deux œuvres-témoin, qui viendront compléter l'analyse pour assurer qu'elle n'est pas tributaire de la singularité de la première ; enfin, un cercle de quelques livres généralement reconnus comme appartenant au genre en question, et qui permettront d'illustrer et d'enrichir nos réflexions sur des cas particulièrement édifiants. Pour le roman, notre œuvre-type sera *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, qui nous a semblée à la fois à mi-parcours de l'histoire du genre (environ deux siècles le séparent de *Don Quichotte*, et deux autres de nous) et à cheval sur plusieurs sous-genres (roman d'apprentissage autant que roman historique, roman romantique autant que roman réaliste), de même qu'il revendique une tradition qui le précède (les références à Saint-Réal et à Rousseau) et que la tradition se

⁷⁸ Florence Goyet, « L'épopée », in *Vox Poetica*, 2009 : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>. Consulté le 25 juillet 2013.

réclame de lui longtemps après (ainsi Florian Zeller écrivait un *Julien Parme* en 2004 et Charles Dantzig créait en 2011 le Stendhal club). *Madame Bovary* servira d'œuvre-témoin ; si elle est relativement proche de la première, c'est que la période à laquelle ils participent tous deux nous semble celle de l'institution du genre⁷⁹. *Robinson Crusoé*, *La Nouvelle Héloïse*, *Pride and Prejudice*, *Le Père Goriot* ou *Voyage au bout de la nuit* – ainsi que d'autres romans, plus ponctuellement – nous permettront de compléter l'analyse sur des points particuliers.

En ce qui concerne l'épopée, notre œuvre-type sera l'*Odyssée* d'Homère, qui nous a semblé intéressante pour deux raisons : d'abord parce que l'œuvre d'Homère est généralement reconnue comme le « paradigme » à l'aune duquel penser le concept d'épopée. L'*Iliade* ayant été analysée par Florence Goyet dans une étude dont nous tiendrons la majorité des résultats pour acquis, il nous a semblé naturel de nous pencher quant à nous sur les aventures d'Ulysse. Ce n'est pas la seule raison : bien qu'ayant toujours été en même temps clairement perçue comme une épopée, l'*Odyssée* a longtemps été considérée comme l'origine du roman, voire comme un proto-roman⁸⁰. En cela, il nous paraît recommandé de s'intéresser à son statut générique et « débrouiller » l'ambiguïté qui la concerne. Le *Heike monogatari* nous servira d'œuvre-témoin : issu d'une tradition hermétique à toute influence d'Homère, il nous permettra notamment d'élaborer un concept d'épopée ne se réduisant pas à l'imitation des propriétés intrinsèques. Par ailleurs, nous mobiliserons l'*Énéide* de Virgile, le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata* pour généraliser nos analyses, ainsi que, plus ponctuellement, d'autres œuvres permettant d'exemplifier un point précis.

Enfin, nos « contrepoints » proposeront l'analyse de quelques œuvres au statut générique problématique, du type *Les Mystères de Paris* ou *Au bord de l'eau*, ainsi que des textes ayant une prétention épique ou exprimant un « désir d'épopée »⁸¹. Ces œuvres relèveront autant de la *poésie épique* – à savoir de l'*épopée nationale* (*La Franciade* de Ronsard), de l'*épopée chrétienne* (*Le Paradis perdu* de Milton) et de l'*épopée humanitaire* (*La Légende des siècles* de Hugo) – que du *roman épique*, qu'il soit *historique* (*Quatrevingt-Treize* de Hugo) ou *postcolonial* (*Texaco*, de Patrick Chamoiseau).

⁷⁹ Nous nous en expliquerons plus en détail dans le « contrepoint » de la deuxième partie.

⁸⁰ C'était notamment le cas au XVIII^{ème} siècle, comme le rapporte Evangelia Stead, dans *Odyssée d'Homère*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 2007, p. 127 : « lecture pour les femmes, l'*Odyssée* serait un roman, et non pas un poème épique ». On retrouve de nos jours cette tentation de voir dans l'*Odyssée* un roman, par exemple chez Pietro Citati, dans *La Pensée chatoyante, Ulysse et l'Odyssée* [2002], tr. fr. B. Pérol, Paris, Gallimard, Folio, 2004.

⁸¹ Voir Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^{ème} siècle*, Bern, Peter Lang, 2009.

PREMIÈRE PARTIE

ÉCONOMIE

On entendra par « économie » l'étude de la mobilisation, par le dispositif littéraire, des ressources symboliques et culturelles d'un contexte, en vue de la communication à un utilisateur (lecteur ou auditeur) qui les reçoit. Elle consiste en une analyse des propriétés extrinsèques des genres (le rapport du texte à son dehors), dont « production » et « consommation » sont les deux dimensions. Elle essaie de répondre aux questions suivantes : à partir de quoi les textes qui participent d'un genre sont-ils fabriqués ? Comment sont-ils utilisés ? L'analyse montrera que ces deux questions s'enchevêtrent, dans le cas du dispositif littéraire comme pour tout objet technique : d'une part, parce que la production du sens par la machine symbolique revient à une consommation du consommateur comme ressource ; d'autre part, parce que la consommation du sens par l'utilisateur revient à une production du consommateur (la subjectivation). Les analyses menées dans le « contrepoint » nous pousseront à dépasser cette économie (s'intéressant aux œuvres en tant que *choses*) qui ne rend compte de leur fonctionnement ni comme *signes* (objet de la seconde partie, sémiotique) ni comme *discours* (objet de la troisième partie, praxéconomie).

CHAPITRE 1

LA PRODUCTION LITTÉRAIRE

L'analyse « économique » implique à la fois l'irréductibilité du texte à son contexte et la dépendance de celui-là à l'égard de celui-ci. En effet, c'est bien dans le contexte que le texte prend ses ressources – mais il les réagence et les transforme. De ce fait, il faut à la fois tenir que la littérature ne se réduit pas à un « reflet », et que « la notion de création n'est pas viable pensée comme une opération *ex nihilo*⁸² ». Comme l'écrit en effet Philippe Jousset :

Inventer, c'est avant tout essayer de nouvelles relations entre ingrédients, des engrenements originaux, de nouvelles combinaisons qui ne soient pas arbitraires (bien que rien n'interdise non plus ce type de jeu) mais adhérents et consonants au sens commun et, par là, susceptibles de « parler » à ceux qui accueillent l'effet de ces agencements, inouïs d'eux et créateurs de nouvelles liaisons dans leurs propres agencements. La fameuse invention se situe là aussi, dans cette impulsion redonnée à la circulation des énergies⁸³.

Bien sûr, une telle étude est rendue plus difficile par la nature de ce que l'on étudie : des agencements de signes, et non de la pure matière. S'il est par exemple facile de faire l'« économie » d'une bicyclette (les matières premières qui la composent – divers métaux, caoutchouc, pétrole – sont assemblées en vue d'une certaine fonction), cela est nettement plus complexe dès que l'*output* prétend « représenter » une réalité – qui pourrait elle-même faire figure d'*input*. Soit le cas du miroir : en plus de ses *inputs* matériels (le métal), la réalité qu'il reflète doit-elle être considérée comme un *input* ou comme un *output* ?

En considérant la réalité comme *input* et le reflet comme *output*, nous trouvons sans doute un modèle qui permettra de poser différemment les insolubles questions qui nourrissent les débats concernant la possibilité et la nature du réalisme. Ainsi, qu'un texte, comme tel roman de Zola, soit nourri d'enquêtes et d'observations de la réalité (*input*, que l'analyse retrouve en traitant le texte comme « indice ») n'implique pas mécaniquement qu'il représente

⁸² Philippe Jousset, « De l'*energeia* à l'*ergon* et retour, Deux ou trois sources de la littérature », in *Poétique*, 2011/1 n° 165, pp. 107-127, p. 122. Dans cet article, Philippe Jousset entend par *energeia* non pas l'acte ou l'effort du texte, comme nous le faisons, mais le geste de sa fabrication.

⁸³ *Ibid.*, p. 121-122.

mieux (*output*, que l'analyse doit considérer comme « symbole » cherchant à se constituer comme « icône »⁸⁴) la réalité. Réciproquement, un texte – comme le Besançon de Stendhal – peut donner au lecteur l'impression qu'il « représente la réalité » sans provenir directement d'*inputs* issus de son contexte de fabrication : tout dépend de la nature de l'effort accompli par la machine de transformation.

L'analogie est intéressante : car comme le miroir ne reflète qu'en fonction du point de vue depuis lequel un sujet le regarde, le texte littéraire ne fait sens que pour le lecteur qui l'interprète. L'*output* est donc coproduit par deux types d'*inputs* : les ressources directes (ressources de fabrication du texte ou du miroir) et les ressources indirectes (ressources que doit posséder le lecteur pour « activer » le texte et le spectateur pour « activer » le reflet sur le miroir). Nous tâcherons donc, pour mener à bien le premier pan de cette économie, d'articuler ressources directes et ressources indirectes pour comprendre le fonctionnement de la production symbolique du texte, comparable avec celle d'un sujet humain : d'une part, celui-ci pense dans le cadre et avec les ressources d'un contexte (un Jivaro du XIII^{ème} siècle ne peut penser la même chose qu'un Français du XXI^{ème} siècle) sans que cette pensée soit réductible au reflet de ce contexte (sans quoi tous les Français penseraient de façon identique et – au fond – il n'y aurait simplement pas de pensée) et, d'autre part, sa manière de l'exprimer tient compte des connaissances supposées de son interlocuteur.

Mais comme un sujet humain, les textes possèdent une forme de réflexivité qui les pousse à tenir des discours sur leurs propres fonctionnements ; discours qui peuvent modifier notre manière de les appréhender – et, éventuellement, produire une sorte de mystification. Ainsi, orientés par ce que les œuvres disent d'elles-mêmes, nous pensons souvent que l'épopée trouve ses ressources dans une tradition bien connue (qui lui procure anecdotes et personnages), la réalité sociale ne lui offrant, à la marge, que quelques décors et comportements, et que le roman mobilise avant tout les décors, les êtres et les intrigues de la réalité, ne piochant que très marginalement dans une tradition littéraire qu'il fuit au nom de l'originalité. En réalité, nous allons voir que l'épopée n'est pas si traditionnelle qu'elle le

⁸⁴ Ces catégories sont celles de Charles S. Peirce in *Écrits sur le signe*, tr. fr. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 140 sq. : « L'*icône* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu des seuls caractères qui lui appartiennent et qu'il possède, de la même manière selon qu'un tel objet existe effectivement ou non. » Ainsi, un dessin est l'*icône* de ce qu'il représente. Puis, « un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. » Ainsi, la trace de pas est un indice de la marche qui l'a produite. Enfin, « un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi [...] qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. » C'est le cas du signe linguistique.

prétend, et le roman pas si original : comme pour l'épopée, la tradition romanesque définit des répertoires de scénarios et de personnages dans lesquels chaque œuvre pioche plus ou moins ; comme pour le roman, l'épopée ne se contente pas de répéter à l'identique une histoire déposée dans une tradition millénaire. Celle-ci n'est donc pas une imitation littérale de la tradition ni celui-là un compte-rendu original de la réalité (l'analyse « rhétorique » de notre seconde partie expliquera les raisons qui les poussent l'un et l'autre à cette mystification). Reconfigurant de façon originale les ressources symboliques, narratives et culturelles d'une tradition telle qu'on peut la supposer connue chez leurs récepteurs respectifs, elles fonctionnent toutes les deux selon l'économie de la littérature.

2. Les ressources de l'épopée

Tâcher de comprendre la nature des ressources d'une épopée pose immédiatement un problème de méthode, puisqu'il s'agit souvent de l'un des plus vieux textes, sinon le plus vieux, d'une civilisation : faute d'archive plus ancienne ou même contemporaine, il est en pratique impossible de les déterminer. Dans le cas des poèmes homériques, la « néo-analyse » semble avoir réussi malgré tout à retrouver certaines des sources⁸⁵ et à cataloguer les emprunts au folklore⁸⁶. Mais la démarche est ardue, et pour les épopées grecques comme pour les autres, il faut sans doute avec Suzanne Saïd proclamer « la fin des certitudes⁸⁷ ». Pour autant, l'analyse des textes eux-mêmes et de leur manière de faire sens permet de montrer que la tradition est une ressource essentielle de l'épopée (ressources directes), d'autant plus essentielle peut-être qu'elle doit être reconnue comme telle par les auditeurs (ressources indirectes).

a. Ressources directes

La fabrication de l'épopée repose autant, quant aux ressources directes, sur la mobilisation d'éléments issus de la tradition (entendue comme répertoire de personnages et de formes

⁸⁵ Voir Suzanne Saïd, *Homère et l'Odyssée* [1998], Paris, Belin, 2010, p. 35-36.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

narratives) que sur celle d'éléments du contexte extra-discursif.

Les ressources traditionnelles

D'abord, le chant épique ne se présente pas comme l'*œuvre* d'un individu. Et quand nous avons l'habitude de lui attribuer un auteur, par exemple Homère, son existence et son unicité est l'objet d'une querelle millénaire⁸⁸. Cela est bien sûr dû aux difficultés rencontrées par l'analyse philologique, confrontée à l'impossible question du caractère apocryphe des œuvres, au point qu'« un auteur ancien, d'une manière générale, est [...] la somme d'un nom, tel que les anciens l'ont reconnu, d'œuvres, telles que la tradition les lui a reconnues également, et de l'épaisseur des interprétations qui se chargent de leur donner sens⁸⁹ », et que « le plus grand de tous les poètes [Homère] est devenu la négation même de l'idée d'auteur.⁹⁰ » De la même manière, Valmiki n'est que l'auteur « mythique »⁹¹ du *Râmâyana*, son lien avec l'épopée étant avant tout « symbolique »⁹², et « en ce qui concerne l'auteur du *Heike monogatari*, bien des hypothèses ont été avancées, mais la plupart ne reposent sur aucune donnée sérieuse.⁹³ » En fait, dans cette économie traditionnelle de l'épopée, la catégorie moderne d'« auteur » n'est pas reconnue ; et lorsque nous est parvenu le nom d'un aède, celui-ci doit être plutôt considéré comme un « récitant » donnant la performance singulière d'une d'histoire lui préexistant dans la tradition. Il est intéressant de s'arrêter, pour cette raison, sur les épopées japonaises : parce qu'elles apparaissent tardivement dans l'archipel, la tradition sur laquelle elles s'appuient est déjà en partie livresque, si bien que l'analyse philologique a des prises pour la reconstituer. Qui plus est, elles citent elles-mêmes leurs sources – un ensemble de matériaux hétérogènes qui composent les différents niveaux de ce que nous appelons la « tradition ».

Tout d'abord, l'épopée tire ses sources d'une tradition de textes « religieux », « littéraires » et « historiques ». Quant aux premiers, c'est (outre les références explicites aux récits classiques chinois, souvent placées dans la bouche des personnages) un ensemble

⁸⁸ Pour un récapitulatif de la « querelle d'Homère », voir *ibid.*, pp. 11-55.

⁸⁹ Philippe Brunet, *La Naissance de la littérature en Grèce ancienne*, Paris, LGF, 1997, p. 17.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹¹ Madeleine Biardeau, « Introduction » in Valmiki, *Râmâyana*, tr. fr. M. Biardeau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. XXXII.

⁹² *Ibid.*

⁹³ René Sieffert, « Introduction », in *Dit des Heiké*, tr. fr. R. Sieffert [1997], Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 9-41, p. 37.

d'allusions aux bouddhas et aux kamis, qu'aucune référence textuelle ne vient préciser. Sans doute, lorsque l'allusion ne fonctionne pas comme renvoi vers tel texte en particulier, on peut supposer que la référence est passée dans « la tradition », entendue comme nébuleuse de l'imaginaire collectif. Parfois, on peut malgré tout identifier son « origine », comme dans le passage suivant :

Il y avait certes quelque retard, mais sa voix était si bien posée, le mouvement de ses manches si bien adapté à la mesure que ce fut un enchantement. Les dieux et les hommes éprouvent de la même façon le charme de la musique. Et ce jour-là l'on comprit la légende du lointain âge des dieux, quand la Céleste Porte Rocheuse s'était entrouverte⁹⁴. (p. 423)

Si le *Kojiki* n'est pas cité, en effet, on peut comprendre dans l'expression « lointain âge des dieux » (神代の事, *shindai no koto*) une référence à la « chronique des faits anciens » (selon la signification du japonais 古事記, *ko-ji-ki*). En l'occurrence, l'anecdote concerne Amaterasu, la déesse du soleil et l'une des principales divinités du shintô ; l'histoire de l'ouverture de la porte en question est racontée dans le premier livre du *Kojiki*⁹⁵.

Quant aux références littéraires, il s'agit surtout des nombreux poèmes incrustés dans le cours du récit, impliquant à la fois une métrique et un répertoire d'images ou de manières de faire sens :

Dans un fourré il y avait un certain nombre de jeunes pousses d'igname ; Tadamori en remplit sa manche et se présenta à Sa Majesté :

*Déjà de l'igname
La jeune pousse est de taille
A ramper au sol*

dit-il, et lors l'Empereur Retiré qui avait saisi l'allusion :

*Que Tadamori la prenne
Et la cultive avec soin*

Ainsi compléta-t-il le poème. (p. 421)

Si l'Empereur Retiré peut saisir « l'allusion », et donc interpréter correctement le poème, et même le « compléter », c'est qu'il est conforme au jeu de langage traditionnel du *waka*, avec

⁹⁴ *Dit des Heiké*, tr. fr. R. Sieffert [1997], Lagrasse, Verdier, 2012. L'édition japonaise utilisée est *Heike monogatari*, Tokyo, Hobunkan, 1933.

⁹⁵ *Kojiki* [712], tr. fr. P. Vinclair, Amiens, Le Corridor bleu, 2011, p. 41-42.

sa manière de signifier⁹⁶. En effet, le waka est « dès la fin du IX^{ème} siècle, l'activité à la fois la plus prestigieuse et la plus quotidienne pour les gens de la cour.⁹⁷ » S'ils ne sont pas forcément traditionnels eux-mêmes, les poèmes reposent donc au moins sur une manière traditionnelle de faire sens, ou sur le recours à des airs à la mode : « il la pria de chanter, sur un air à la mode, le déclin de l'antique capitale » (p. 333).

Quant aux sources historiques, l'épopée japonaise y renvoie fréquemment, par exemple lorsqu'elle raconte la mort de Kiyomori. Le texte commence par proposer un commentaire d'ordre religieux : « On ne pouvait certes dire qu'il était mort de vieillesse, mais plutôt que sa destinée s'était soudain accomplie, de telle sorte que les grandes conjurations et les secrètes conjurations restaient sans effet, que la lumière des bouddhas et des dieux lui faillait et que les célestes gardiens lui avaient retiré leur protection. » (p. 412) S'ensuivent différents récits contradictoires prétendant trouver l'origine de Kiyomori, ou bien qu'il fût la réincarnation du *Sôjô Jié* (« Selon les dires des anciens... », p. 415-419), c'est-à-dire un vénérable religieux, ou bien qu'il fût le fils caché que l'Empereur Retiré aurait offert à Tadamori (« Selon d'autres encore... », p. 419-422). Le recours à ces sources s'achève dans le récit, comme c'est souvent le cas dans la pensée politique sino-japonaise, d'un précédent historique (sans que l'on puisse identifier précisément l'auteur ou la source de cette histoire) : « Dans les temps anciens il était donc un précédent, et peut-être était-ce parce qu'en ce siècle dégénéré le Grand Ministre Hei était en fait le fils de Shirakawa-no-In, qu'il osa décider une entreprise d'une pareille importance, à savoir le difficile transfert de la capitale. » (p. 422)

Enfin, et de manière caractéristique, une puissance anonyme, un « on », une voix collective. On peut ainsi lire, entre mille exemples, dans le *Heike monogatari* : « Qu'un Genji de la première génération fût élevé immédiatement au Troisième Rang, c'était là, exception faite du fils de l'Empereur de Saga, le Grand Conseiller du Yôin Messire Sadamu, le premier exemple, *dit-on*. » (p. 312. Je souligne). On retrouve cet étonnant « dit-on » partout dans les épopées japonaises, autant dans le *Hôgen* et le *Heiji* que dans le *Heike*. C'est l'élément de base, semble-t-il, de la poétique de ces œuvres, précisément fondées sur la transmission d'une connaissance collective s'étant constituée en tradition. Il est intéressant de noter que cette voix

⁹⁶ Voir Jacqueline Pigeot, *Essai de poétique japonaise*, Paris, PUF, 1997, première partie : « Autour du waka ».

⁹⁷ Michel Vieillard-Baron, *Fujiwara no Teika et la notion d'excellence en poésie. Théorie et Pratique de la composition dans le Japon classique*, Paris, Collège de France, « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2001, p. 8.

du « on » est citée comme une source historiographique, dans des passages qui se proposent de retracer des événements assez récents (la version primitive date des premières années du XIII^{ème} siècle⁹⁸) déjà transformés en récits :

Or donc ce Yorimoto, à cause de la rébellion, en la douzième lune de la première année de Heiji [1159], de son père le Capitaine des Ecuries de la Gauche Yoshimoto, avait été dans la quatorzième année de son âge, l'an premier d'Eiryaku [1160], le vingt de la troisième lune, exilé à Hiru-ga-shima dans la province d'Izu, où il avait vu passer les printemps et les automnes de plus de vingt années. Alors que tant d'années durant, il s'était tenu tranquille, pourquoi donc cette année-ci s'était-il soudain soulevé ? C'est, dit-on [とぞ承る, *to zo uketamaru*], que le saint moine de Takao l'y avait poussé. (p. 347. Je souligne)

L'expression japonaise traduite ici par « dit-on », *to zo uketamaru*, est un verbe qui signifie « entendre dire » et qui est un mot-valise provenant de la contraction des deux verbes 受ける (*ukeru*, « recevoir ») et 賜る (*tamawaru*, « être garanti »). Ainsi, les « dit-on » qui sont à la source de l'épopée japonaise n'ont pas la valeur d'imprécision et la connotation péjorative de l'expression française – il ne s'agit pas de simples « ragots » – mais sont sources de vérité, et l'on devrait traduire l'expression par « dit-on de source sûre » ou encore « garantit-on ». C'est ainsi que Florence Goyet note que le recours au « bon sens de l'homme de la rue » est dans le *Heiji* et le *Hôgen* « un outil que l'épopée se forge » pour déconstruire les « raisonnements subtils et alambiqués qui viennent justifier n'importe quelle ambition personnelle⁹⁹ ». L'homme de la rue, le commun (dans les deux sens du terme), fait autorité (dans les deux sens du terme) : il est la source des anecdotes et le garant de leur véracité.

Ainsi, l'épopée se présente comme un agencement narratif utilisant les ressources de signifiés traditionnels, que ceux-ci soient d'ordre déjà « littéraires », religieux, historiques ou populaires. Qui plus est, elle participe d'une tradition qui n'est pas constituée d'auteurs individuellement identifiés. Dans ce cadre, l'aède (dans le cas des épopées japonaises, le moine, s'accompagnant de son *biwa*), n'est qu'un récitant, dans une performance dont les modalités sont elles-mêmes en partie définies par la tradition. Pour autant, il mobilise aussi des ressources directement empruntées au contexte extra-discursif de sa performance.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁹ Florence Goyet, *Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 494.

Le contexte extra-discursif

Chaque performance, comme c'est le cas avec un standard de jazz, existe autant par ses écarts à la norme traditionnelle que par la répétition à l'identique du même. Ces écarts dépendent, en partie, de l'apport du contexte extra-discursif (le « réel »). Dans le cas des épopées japonaises, c'est d'autant plus évident que la date de composition est éloignée de moins d'un siècle de la date des événements décrits : il y a presque identité entre le monde du poète et celui des événements chantés. En ce qui concerne les épopées homériques, la possibilité même de les étudier dans le cadre de ce que l'on a appelé plus haut le « réalisme épistémologique » (en y cherchant un reflet des structures économiques et sociales des sociétés archaïques) montre qu'il n'est pas absurde de voir dans le contexte extra-discursif une de leurs ressources.

Même si la question du « réalisme » des poèmes homériques est difficile à trancher, faute de sources alternatives, on peut néanmoins penser, avec Moses I. Finley, que « réserve faite des anachronismes et de la fantaisie, la société décrite dans les poèmes a existé dans les siècles qui ont suivi la chute du monde mycénien, mais précédé la venue de cette civilisation grecque des Cités, au début de laquelle [...] l'*Illiade* et l'*Odyssée* ont reçu pour l'essentiel la forme que nous leur connaissons aujourd'hui.¹⁰⁰ » Dans la mesure où l'âge que représentent les poèmes, d'après Finley, correspond aux X^{ème} et IX^{ème} siècle, il semble malgré tout – comme la comparaison avec les sources écrites de *La Chanson de Roland* le suggère¹⁰¹ – que cette réalité ne s'est pas transmise directement aux aèdes du VIII^{ème} siècle, mais déjà sous forme de tradition. Ce à quoi Finley répondrait que certains éléments du texte sont directement contemporains de l'époque du poète : « Par endroit y transparaissent des touches anachroniques, certaines trop anciennes, d'autres, spécialement dans l'*Odyssée*, trop modernes et qui sont reflet de l'époque propre du poète.¹⁰² »

Du reste, l'ensemble du livre de Finley, qui essaie de reconstruire la structure socio-économique et anthropologique du monde des X^{ème}-IX^{ème} siècles, suggère que les épopées homériques tirent leurs sources de la réalité dans laquelle elles émergent peu à peu (quel que soit le siècle de cette émergence). En ce sens, la « tradition » ne serait rien d'autre qu'un ensemble de pratiques peu à peu détachées de leur contexte et synthétisées dans un répertoire

¹⁰⁰ Moses I. Finley, *Le Monde d'Ulysse* [1954], tr. fr. Cl. Vernant-Blanc, Paris, Maspero, 1969, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰² *Ibid.*, p. 46.

d'histoires. Mais Pierre Vidal-Naquet propose d'aller plus loin que Moses Finley. Reprenant (dans un ouvrage dont le titre est un clin d'œil évident à celui de son maître) la comparaison avec *La Chanson de Roland*, il écrit :

Nul doute que son auteur [...] croyait décrire le temps de Charlemagne, mais il n'en est rien et ses guerriers sont plus proches des guerriers du monde féodal [...]. Nul doute qu'Homère [...] voulait peindre une société très ancienne. [...] Mais le fait qu'Homère ait voulu évoquer la Grèce mycénienne ne signifie pas qu'il l'ait effectivement décrite¹⁰³.

Pierre Vidal-Naquet en conclut que le poète n'est pas historien et que « pas plus qu'il n'est historien, Homère n'est un géographe, même si de considérables efforts sont faits, de nos jours comme dans l'Antiquité, pour reconstituer le monde tel qu'il l'imagine.¹⁰⁴ »

Comme Pierre Vidal-Naquet, Ruth Scodel ne laisse au contexte extra-discursif qu'une place marginale dans l'intrigue des épopées ; mais comme lui, elle considère qu'il est néanmoins une ressource de la composition épique. Elle propose même un critère pour distinguer (dans les textes qui, comme ceux d'Homère, ne peuvent être recoupés par d'autres sources) les éléments traditionnels des éléments tirés de la réalité du poète. D'après elle, une figure doit être considérée comme traditionnelle si elle est indispensable à l'histoire dans sa totalité (comme Hélène dans *Illiade*) ou s'il s'agit d'un fait qui est mentionné alors qu'il n'apporte pas grand chose à son environnement discursif. Inversement, une figure serait empruntée à la réalité (et donc susceptible d'être innovante par rapport à la tradition) s'il s'agit d'un fait qui n'a pas d'importance pour la progression narrative mais qui permet d'éclairer son contexte discursif immédiat¹⁰⁵. De ce dernier ensemble relèvent les comparaisons, dont Pierre-Vidal Naquet note qu'elles sont un endroit privilégié du texte homérique où la réalité joue comme ressource de composition : « Quant aux paysans, ils existent bien dans l'*Illiade* mais uniquement dans les comparaisons. Homère ne dit rien non plus dans l'*Illiade* du temps qu'il fait, encore une fois hors des comparaisons [...]. Encore une fois ce sont les comparaisons, non le récit épique, qui ouvrent une fenêtre sur le monde « réel »¹⁰⁶. » Par exemple, telle comparaison du premier chant de l'*Illiade* permet à l'auditeur d'appréhender un fait impossible à se représenter et que sa compétence traditionnelle ne lui permet peut-être pas non plus de

¹⁰³ Pierre Vidal-Naquet, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002, pp. 34-35.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁵ Voir Ruth Scodel, *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, University of Michigan Press, 2009, pp. 29-31.

¹⁰⁶ Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 36.

comprendre (le rassemblement d'un grand nombre de guerriers, au moment où ils sortent de leurs tentes), en le traitant par analogie avec un événement familier de n'importe quel habitant des campagnes grecques :

De même que l'on voit des tribus compactes d'abeilles
Sortir d'un antre creux à flots toujours renouvelés
Et, grappe immense, voltiger sur les fleurs printanières,
Tandis que d'autres, par centaines, volent çà et là :
De même, sortant par tribus des nefs et des baraques,
Ils vinrent se masser le long du rivage profond
Pour y délibérer¹⁰⁷.

(I, 87-93)

Si le comparé (la scène des guerriers sortants de la tente) peut être issu de la tradition, le comparant, lui, est fourni par le contexte de la récitation. Le recours au contexte extra-discursif se justifie alors par le fait que l'épopée cherche à se faire comprendre auprès de son auditeur¹⁰⁸. Réciproquement, il implique que l'auditeur ait connaissance de ce contexte. On peut donc considérer qu'autant que ces ressources directes, la fabrication de l'épopée repose sur un ensemble de ressources indirectes qu'elle va puiser chez son récepteur. À la posture du « réalisme épistémologique », qui peut bien être adoptée, à la marge, pour comprendre les éléments qui ne proviennent pas de la tradition elle-même, on préférera donc l'affirmation d'Irene de Jong selon laquelle « le réalisme, en littérature comme dans les arts figuratifs, est lui-même une affaire de convention.¹⁰⁹ » De convention, c'est-à-dire qu'elle présuppose la reconnaissance de l'auditeur, par l'intermédiaire duquel les éléments du texte acquièrent du sens. C'est ce que nous appelons les ressources indirectes.

b. Ressources indirectes

Homère n'est ni géographe, ni historien, nous dit Pierre Vidal-Naquet ; il n'est pas non plus le simple imitateur d'une tradition qui le précède. Celle-ci, comme le monde qui l'entoure, lui sert avant tout à communiquer avec son auditoire. Pour faire référence à ce répertoire de ressources indirectes dont il présuppose la connaissance par son auditeur, et qu'il mobilise

¹⁰⁷ Homère, *Illiade*, tr. fr. Fr. Mugler, Arles, Actes Sud, Babel, 1995.

¹⁰⁸ Nous y reviendrons dans notre chapitre « rhétorique ».

¹⁰⁹ Irene J. F. de Jong, « Convention versus Realism in the Homeric Epics », in *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 58, Fasc. 1 (2005), pp. 1-22, p. 20. Je traduis. [“realism, whether in literature or in figurative art, is itself a matter of convention.”]

pour être compris, l'épopée a recours à des conventions.

La référentialité traditionnelle

John Miles Foley propose le concept de *traditional referentiality* (« référentialité traditionnelle ») pour désigner, par différence avec la littérature écrite moderne, la manière dont l'épopée fait sens par renvoi à une tradition (que bien souvent nous ne possédons plus, mais que l'auditeur est censé connaître) :

Comme l'expérience de première main, avec l'épopée orale traditionnelle des Slaves du Sud, l'aura montré, toute performance singulière n'est que l'instanciation particulière d'un ensemble inexprimé et inexprimable, une plus grande histoire qui restera à jamais hors de portée des enregistrements acoustiques, de la récitation orale, ou même de la textualisation écrite¹¹⁰.

Cet ensemble « inexprimé et inexprimable », la tradition ou le « contexte traditionnel » de l'œuvre, existe au-dessus de chaque performance singulière. C'est à lui, plus qu'à la réalité, que l'épopée renvoie pour faire sens : « La référentialité traditionnelle, ainsi, implique l'invocation d'un contexte qui est largement plus grand et qui résonne largement plus que le texte ou l'œuvre elle-même, un contexte qui charrie le sang de générations de poèmes et de performances jusqu'à la performance individuelle du texte¹¹¹. »

La conséquence de cette dimension traditionnelle des épopées est un régime particulier de « signifiante¹¹² » : l'épopée peut fonctionner par « connotation », quand la littérature moderne reposerait sur la « dénotation ». Si c'est le cas, c'est parce que le récepteur à qui elle s'adresse est lui-même un récepteur traditionnel : pour lui qui connaît ces histoires, les références, même implicites, font sens. La tradition est donc à la fois une ressource directe et une ressource indirecte de l'épopée : elle permet de fabriquer des histoires, mais seulement si l'auditeur possède lui aussi cette ressource. C'est évident, par exemple, en ce qui concerne les personnages, qu'il n'y aura pas besoin de présenter, sinon implicitement et par connotation.

¹¹⁰ John M. Foley, *Immanent Art*, Indiana University Press, 1991, p. XV. Je traduis. [“As firsthand experience with the oral traditional epic of the South Slavs will show, any single performance merely instances an unexpressed, and inexpressible, whole, a larger story that will forever remain beyond the reach of acoustically recorded, oral-dictated, or even written textualization.”]

¹¹¹ *Ibid.*, p. 7. [“Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance of text.”]

¹¹² Paul Zumthor, *Essai de Poétique médiévale* [1972], Paris, Seuil, Points essais, 2000, p. 138.

On lit au seuil de l'*Odyssée*¹¹³ :

Muse, dis-moi l'homme inventif [πολυτροπον], qui erra si longtemps,
Lorsqu'il eut renversé les murs de la sainte Ilion,
Qui visita bien des cités, connut bien des usages,
Et eut à endurer bien des souffrances sur les mers [...].(I, 1-4)

La nature grammaticale (c'est un adjectif substantivé) de πολυτροπον (*polutropon*), rendu par « l'homme inventif », suggère qu'il s'agit d'un individu connu. Pour le lecteur traditionnel, l'ensemble de l'histoire d'Ulysse est comprise par connotation dans cette « formule » du premier vers, et l'ouverture apparaît comme le résumé le plus succinct et le plus dense possible : les quatre premiers vers disent les heurs et les malheurs du héros. Pour un récepteur qui ne connaît pas déjà ces histoires, ces vers se succèdent sans signification particulière et sans nécessité. Ce qui apparaissait comme des allusions denses et précises à l'auditeur traditionnel perdent toute signification pour le lecteur ignorant : « qui visita bien des régions, connut bien des usages, / et eut à endurer bien des souffrances sur les mers » pourrait valoir pour n'importe quel aventurier. L'adjectif substantivé πολυτροπον a donc un rôle de déclencheur connotatif : il permet l'identification d'Ulysse par les récepteurs traditionnels. De ce fait, il confère indirectement, par la médiation des compétences mobilisées, un contenu tout à fait déterminé aux vers suivants, en tant que tels fort imprécis.

En somme, c'est parce que l'usage de πολυτροπον est conventionnel que l'ouverture de l'*Odyssée* peut fonctionner par connotation. L'existence des conventions – comme les célèbres formules – doivent d'après Foley être comprises dans le cadre de cette économie traditionnelle de la signification épique : « une telle richesse est atteinte *grâce* à de telles conventions et non pas *en dépit* d'elles¹¹⁴ ». Dès lors, l'épopée n'est pas un texte « fini », une grande partie de la signification reposant sur les compétences de l'auditeur, activées par la reconnaissance des conventions. Lorsque les compétences du lecteur changent, le texte acquiert alors nécessairement une signification différente. C'est le sens de la célèbre parabole de Borges dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » : l'identité des structures, et même de chacun des mots, entre le *Quichotte* de Ménard et celui de Cervantès ne garantit pas du tout l'identité de la signification – bien au contraire. Car, et c'est une des leçons du texte de Borges, ce n'est pas

¹¹³ Homère, *Odyssée*, tr. fr. F. Mugler, Arles, Actes Sud, Babel, 1995. Pour le texte grec, Homère, *Odyssée*, tomes I, II et III, *Les Belles Lettres*, tr. fr. V. Bérard, 2002.

¹¹⁴ John M. Foley (1991), p. 5. Je souligne. [“how such richness is attained through these conventions rather than in spite of them”.]

parce que la réalité diffère que le sens des mots change (comme ce serait le cas dans le cadre d'une conception dénotative de la signification), mais bien au contraire parce que le contexte culturel connotatif n'est plus le même : l'invocation traditionnelle à l'histoire dans laquelle Cervantès écrit que « la vérité, dont la mère est l'histoire¹¹⁵ », originairement un « pur éloge rhétorique de l'histoire¹¹⁶ » ne devient une assertion relevant d'un relativisme pragmatique digne de William James que parce que les connotations de chacun de ces mots ont changé. Autrement dit : un élément n'a de signification que par renvoi connotatif au contexte culturel dont il est une partie. C'est la raison pour laquelle Foley considère que la signification dans l'épopée fonctionne sur le mode de la synecdoque :

dans ce cas, nous parlons d'une situation dans laquelle un texte ou une version est enrichie par un contexte implicite qui fait paraître minuscule l'artefact textuel, dans lequel l'expérience est remplie – et rendue traditionnelle – par ce que l'usage des conventions attire à lui à partir de ce contexte. La phrase, ou la scène, ou l'histoire, comme un tout, ordonne sa signification par synecdoque¹¹⁷.

N'est-ce pas exactement cette expérience que vivent les auditeurs traditionnels en entendant les premiers vers de l'ouverture de l'*Odyssée* ? La convention, réglant la compréhension du mot *polutropon*, charriait en effet toute une tradition d'histoires permettant de remplir de signification les vers suivants. C'est également ainsi que Paul Zumthor comprenait la poésie médiévale :

Du seul fait qu'il use des moyens du langage, le texte ne peut pas ne point dénoter quelque chose. Mais sa structure signifiante repose entièrement sur cette continuité connotative, sur des sèmes qui, grâce à la tradition, sont devenus intrinsèques aux signes qu'elle met en œuvre. Telle est la raison pour laquelle la banalité apparente de bien des textes médiévaux, la probabilité et l'unité de leur syntaxe, n'enlèvent rien à leur puissance d'information ; celle-ci provient moins en effet d'une imprévisibilité du texte que de sa conformité à l'ordre universel de la poésie : la tradition « plan latent » collant au « plan manifeste » de la signification.¹¹⁸

Ainsi, une partie du sens de l'œuvre est en-dehors de l'œuvre et le spectateur ou le lecteur peut donc avoir accès à cette partie du sens avant d'avoir été confronté à l'œuvre (par sa

¹¹⁵ Jorge L. Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » [1938], tr. fr. P. Verdevoye, in *Fictions*, Gallimard, Folio, 1974, pp. 41-52, p. 50.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ John M. Foley (1991), p. 7-8. [“in this case we are speaking about a situation in which a text or version is enriched by an unspoken context that dwarfs the textual artifact, in which the experience is filled out – and made traditional – by what the conventionality attracts to itself from that context. The phrase or scene or tale as a whole commands its meaning by synecdoche.”]

¹¹⁸ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 148.

culture). Si bien qu'à la différence du romancier moderne qui s'attache à redéfinir le sens et le *style* de la matière linguistique qu'il a à sa disposition¹¹⁹, le poète du moyen-âge ou l'aède de l'épopée s'attache plutôt à une re-crédation ou un « refaire », puisque la situation particulière, qui se nourrit de la tradition générale, lui donne également un nouveau visage : « Nous devons donc dire que les signaux métonymiques traditionnels ne “répètent” pas, mais plutôt recréent, les réseaux de signification inhérente enrichissant le momentané avec l'intemporel, la situation particulière avec le tout, l'histoire spécifique avec le traditionnel.¹²⁰ »

Les opérateurs conventionnels

Parmi les opérateurs permettant de raccrocher la performance singulière à la tradition générale, on peut notamment distinguer les formules, les scènes-types et les schèmes narratifs.

Comme l'explique Foley, les célèbres formules comme « Ulysse fils de Laërte » ou « l'aurore au doigts de rose » ne sont pas simplement, comme le croyait Milman Parry, les conséquences du mode oral de composition¹²¹. Dans la vision de ce dernier, en effet, les formules « faisaient partie d'un système complexe et flexible de construction de lignes d'hexamètres¹²² » et chaque formule répondait à un « défi métrique¹²³ » (*metrical challenge*). Raison pour laquelle Parry pouvait écrire que « quand Homère utilise l'expression “des paroles ailées”, il n'entend pas caractériser un certain type de discours [...] il le fait sans penser au sens de cette expression¹²⁴ ». Pour Foley, au contraire, « il faut les considérer, du point de vue de leur structure, comme des "mots" entiers, et s'enquérir de leur sens comme de

¹¹⁹ Voir John M. Foley (1991), p. 8.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 10. [“Since it may thus one said that the traditional metonymic signals do not “repeat” but rather recreate, the networks of inherent meaning enrich the momentary with the timeless, the situational with the all-persuasiveness the story-specific with the traditional.”] Voir aussi la proposition d'Opland, citée p. 35-36 : « Il est non seulement évident que le poète de *Beowulf* était au courant de l'existence de thèmes traditionnels, mais aussi qu'il savait comment manipuler à son avantage leurs propriétés hautement suggestives, leur “aura de signification”. » [“it is evident not only that the Beowulf poet was aware of the existence of traditional themes, but also that he knew how to manipulate their highly suggestive qualities, their ‘auras of meaning’, to his own advantage.”]

¹²¹ Pour une description complète des formules chez Homère, voir Mark W. Edwards, « Homer and Oral Tradition: The Formula, part I », in *Oral Tradition*, 1/2, 1986, pp. 171-230 et « Homer and Oral Tradition, The Formula, part II », in *Oral Tradition*, 3/1-2, 1988, pp. 11-60.

¹²² John M. Foley, « ‘Reading’ Homer through Oral Tradition », in *College Literature*, Vol. 34, n° 2, Reading Homer in the 21st Century (Spring, 2007), pp. 1-28, p. 3. Je traduis. [“were part of an elaborate, flexible system for constructing hexa meter lines.”]

¹²³ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁴ Cité par Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 59.

celui des phrases composites, c'est à dire comme des unités fonctionnellement indivisibles d'expression.¹²⁵ » De ce fait, les formules, comme les mots d'une langue qui doit être partagée par l'auditeur, n'acquièrent du sens que s'ils sont conventionnellement reconnus par un auditoire approprié : « l'auditoire homérique, parlant couramment la langue traditionnelle de l'ancienne épopée grecque, comprenait le sens idiomatique de la formule et enrichissait sa réception de l'histoire en conséquence.¹²⁶ »

Outre les formules, les *scènes-types* permettent à l'épopée traditionnelle de faire sens, moyennant la mobilisation des compétences de l'auditeur. Selon Edwards, une scène-type peut être définie comme la répétition (plus ou moins à l'identique) d'un bloc narratif :

UNE SCÈNE-TYPE peut être considérée comme un bloc récurrent du récit avec une structure identifiable, comme un sacrifice, l'accueil d'un invité, le lancement et l'échouage d'un navire, le fait d'endosser l'armure. Beaucoup des plus fréquentes d'entre elles ont été identifiées et étudiées depuis près de soixante ans, en tant que « typischen Scenen » (Arend 1933). En termes narratologiques, une scène-type développée n'est pas nécessaire à l'« histoire » [...] mais fait partie du « récit », c'est-à-dire de « l'expression, le moyen par lequel le contenu est communiqué » [...]. La répétition verbale entre les différentes instances d'une scène-type peut ou non se produire [...]¹²⁷.

Comme pour les formules, l'épopée serait donc caractérisée par l'*antécédance* de certaines scènes : la scène-type de réception de l'étranger, par exemple, existe au moins dans l'*Illiade* avant que l'*Odyssée* ne la raconte, d'après Edwards¹²⁸. Pour lui comme pour Foley, la scène-type doit être comprise par rapport à sa fonction connotative, puisqu'elle permet « de situer les événements et les moments individualisés dans un cadre traditionnellement réverbérant.¹²⁹ »

Enfin, alors que la formule et la scène-type sont relativement figées dans la matière des

¹²⁵ John M. Foley (2007), p. 14. [“we need to recall their structure as whole “words” and inquire into their meaning as composite phrases, that is, as functionally indivisible units of expression.”]

¹²⁶ *Ibid.*, p. 15-16. [“Homeric audiences, fluent in the traditional language of ancient Greek epic, understood the idiomatic sense of the phrase and enriched their reception of the story accordingly.”]

¹²⁷ Mark W. Edwards, « Homer and Oral Tradition: The Type-Scene », in *Oral Tradition*, 7/2, 1992, pp. 284-330, p. 285. Je traduis. [“A TYPE-SCENE may be regarded as a recurrent block of narrative with an identifiable structure, such as a sacrifice, the reception of a guest, the launching and beaching of a ship, the donning of armor. Many of the commonest of these were identified and studied nearly sixty years ago as “typischen Scenen” (Arend 1933). In narratological terms, an amplified type-scene is not necessary to the “story,” [...] but is a part of the “discourse,” “the expression, the means by which the content is communicated” [...] Verbal repetition between different instances of a type-scene may or may not occur [...].”]

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 304-305.

¹²⁹ John M. Foley (2007), p. 16. [“to situate individualized events and moments within a traditionally reverberative frame.”]

mots, le schème narratif est une structure abstraite, qu'exemplifie de façon différente chaque épopée singulière (comme une figure géométrique, par exemple le triangle rectangle, s'instancie dans une représentation figurée sur un tableau, tel triangle rectangle, sans que cette représentation singulière n'épuise jamais les possibilités de la figure pure – qui doit valoir pour *tous* les triangles rectangles possibles). Il s'agit, plus précisément, du dispositif de mise en temporalité d'éléments abstraits ou idéels, ou encore leur articulation dans des histoires concrètes. L'épopée tire ainsi ses histoires de schèmes traditionnellement constitués ; réciproquement le sens de ces histoires ne peut être saisi par l'auditeur que dans la reconnaissance métonymique des schèmes traditionnels qui les commandent. Voici comme Edwards définit le schème narratif : « UN PATTERN NARRATIF (ou schème narratif) est une structure récurrente de l'intrigue [...]. L'une des plus connues est le schème “repli, dévastation, retour”, facilement repérable à la fois dans *Illiade* et dans *Odyssée*¹³⁰. » La forme de l'intrigue de l'épopée, le type d'histoire qu'elle raconte, aurait ainsi une existence traditionnelle, dont chaque épopée serait l'exemplification singulière : le schème narratif définit en fait le « sous-genre » de l'épopée (épopée guerrière, épopée du retour, etc.). C'est cette existence de schèmes narratifs qui permet à John Miles Foley de dire que la tradition est « immanente »¹³¹ à chaque performance, comme il le montre à partir du cas des épopées slaves :

Toutes ces actions – ainsi que le plan plus général du schème narratif « chanson du Retour » – sont convoqués à l'aide de l'usage, par le poète, de la forme multiple du « Cri en prison ». Or ce thème est bien plus qu'une description, pratique, stéréotypée, disponible pour résoudre les problèmes de composition : c'est une métonymie, une clé qui ouvre le trésor magique de la tradition¹³².

Dans sa conception, les conventions ne définissent donc pas en elles-mêmes les sous-genres. Bien plutôt, chaque épopée devrait être définie comme la performance singulière d'un certain type de schème narratif traditionnel, les conventions ne relevant en somme que du réglage des « clés » métonymiques qui permettent d'instancier celui-ci dans celle-là. Bien sûr, cet usage de la tradition comme *tout* implique la maîtrise de ce « langage » par les récepteurs. Nous pouvons en effet suivre Florence Goyet lorsqu'elle résume l'apport de la conceptualisation de

¹³⁰ Mark W. Edwards, (1992), p. 286. [“A STORY PATTERN (or NARRATIVE PATTERN) is a recurrent structure of plot [...]. Among the most familiar of these is the “withdrawal, devastation, return” pattern, easily traceable in both *Iliad* and *Odyssey*.”]

¹³¹ John M. Foley (1991), p. 10.

¹³² *Ibid.*, p. 34. Voir aussi John Miles Foley (2007), p. 18 *sq.*

Foley aux études relatives à l'épopée :

Foley montre ce référent traditionnel comme un véritable langage, que récitant et public manient tous deux avec aisance. Ecouter une épopée, c'est d'abord entrer dans ce langage, en rupture avec le langage quotidien. Puis, à chaque instant, être capable de donner aux "mots" leur sens plein : c'est-à-dire justement de les reconnaître non pas comme "mots" ou épisodes de la langue ou de l'expérience courante, mais comme éléments d'un « registre » particulier. L'essentiel est que ce « registre » *convoque* l'ensemble de la tradition orale, et, dans le cas qui nous occupe, toutes les autres épopées. La récitation peut être – et est – toujours partielle, elle se gonfle pourtant de toutes les autres occurrences. Pas de somme ici, pas d'« œuvre complète », et pourtant chaque récitation est un moyen d'accéder à l'ensemble, et suppose cet ensemble. [...] Finalement, la tradition transmet non seulement des formules, des scènes-types et des sous-genres, mais le Tout des récits. Chaque élément agit de façon métonymique – renvoie à l'ensemble¹³³.

Et si, dans les faits, l'auditoire réel d'Homère était sans doute trop hétéroclite¹³⁴ pour maîtriser à chaque coup ce langage, cela n'empêche pas que l'épopée *présuppose* et *requiert* la connaissance de la tradition par l'auditeur de la performance – même si l'auditeur *réel* peut faire défaut à ces compétences, notamment lorsque l'épopée se retrouve, avec le support livre, dans les mains de lecteurs dont l'aède ne pouvait prévoir l'existence.

Enfin, il faut noter que cette dimension traditionnelle n'implique pas une répétition stérile de la tradition. Comme l'écrit en effet Suzanne Saïd, « la répétition des scènes ou des motifs [...] peut être créatrice d'effets et préparer un épisode important.¹³⁵ » Le recours aux conventions n'est ainsi pas exclusif d'un certain écart opéré par chaque œuvre par rapport à la tradition.

L'originalité

En effet, les épopées ne sont pas la simple répétition d'une tradition sacrée, immuable. Bien sûr, pour la même raison qu'il est difficile de savoir avec précision si tels éléments sont traditionnels, lorsque nous considérons un texte pour lequel nous ne connaissons aucun antécédent, il est risqué d'affirmer avec certitude que tels autres ne le sont pas. Pour autant, on peut d'abord noter que, comme le montre Ruth Scodel, il arrive au récitant de passer tout simplement sous silence certains contenus traditionnels. Par exemple, l'*Odyssée* ne raconte

¹³³ Florence Goyet (2009).

¹³⁴ Voir Ruth Scodel, *op. cit.*, pp. 173-176.

¹³⁵ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 77.

jamais le fait qu'Oreste tue aussi Clytemnestre, dans les différents récits du *nostos* (retour au pays) d'Agamemnon, et la raison lui en semble que « le matricide aurait compliqué le paradigme, et il est par conséquent nécessaire que l'audience laisse de côté la partie la plus sensationnelle de l'histoire.¹³⁶ » En effet, dans la mesure où l'*Odyssée* s'attache au problème de la légitimité d'Ulysse, c'est seulement par ce qui, dans la tradition, concerne la rivalité d'Égisthe et d'Agamemnon que le texte est intéressé : « Homère supprime souvent le matériel inapproprié à son travail.¹³⁷ » De même, l'*Odyssée* ne raconte pas l'histoire d'Ulysse singeant la folie pour ne pas partir à Troie. Du coup, on peut suggérer avec Scodel que le rapport à la tradition n'est pas « univoque » : « L'épopée homérique est constamment en dialogue avec tout ce dont le poète a hérité. Pour autant, si le public continue de suivre l'intertexte, jusqu'à ce que l'Achille et l'Ulysse de l'épopée deviennent l'Achille et l'Ulysse de l'histoire extérieure à l'épopée, l'*Illiade* ne fonctionne plus¹³⁸. »

Le poète ne peut donc s'en tenir à la tradition : il sélectionne dans le répertoire les éléments qui l'intéressent. Plus encore, une bonne connaissance des répertoires permet de noter l'*écart* entre les scènes effectivement racontées et les scènes typiques qu'elles ne répètent pas à l'identique :

Une meilleure connaissance des stéréotypes débouche alors sur une plus juste appréciation de l'originalité d'Homère. Le schéma traditionnel de la scène typique, défini par la critique grâce à la comparaison, devient ainsi un moyen de mesurer précisément une série d'écarts et de mieux apprécier ce qui fait l'originalité de chaque élément de la série. A l'usage, ce qui était apparu d'abord comme un simple procédé technique est devenu un moyen de faire apparaître l'art du poète¹³⁹.

Dès lors, les épopées homériques ne peuvent pas être considérées comme les simples produits de la diffusion du cycle troyen : premièrement parce qu'elles ont une visée hégémonique sur le reste du cycle, deuxièmement parce qu'elles révèlent une esthétique que l'on ne retrouve pas ailleurs¹⁴⁰, troisièmement parce que la tradition seule ne permettait pas aisément l'émergence d'une oeuvre « stable » (mais montre au contraire des variations perpétuelles dans les

¹³⁶ Ruth Scodel, *op. cit.*, p. 14. [“The matricide would complicate the paradigm, and the audience must therefore ignore the most sensational part of the story.”]

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15. [“Homer often suppresses material inappropriate for his own work.”]

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14-15. [“Homeric epic is constantly in dialogue with everything the poet inherited. Yet if the audience pursues the intertext so far that Achilles and Odysseus for the epic become the Achilles and Odysseus of the story from outside the epic, the *Iliad* no longer works.”]

¹³⁹ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁴⁰ Voir Ken Dowden, « Homer's sense of text », in *Journal of Hellenic Studies* n° 116, 1996, pp. 47-61.

tragédies, la poésie lyrique ou les vases). Enfin, parce que leur structure est trop complexe. Autrement dit, dans les épopées homériques, « la tradition était nécessaire mais pas suffisante.¹⁴¹ »

*

Sans parler encore des éléments tout bonnement inventés (Finley parle de la « fantaisie », Vidal-Naquet de la « poésie » d'Homère et Saïd de sa « poétique », soulignant que l'on peut « apprécier l'originalité de certaines images qui ne peuvent être intégrées à aucune série¹⁴² ») ou véritablement produits par le dispositif textuel (qui seront l'objet de nos deuxième et troisième parties), les commentateurs soulignent l'hétérogénéité des ressources de l'épopée. Tout en étant une composition singulière, elle ne fait sens que si le récepteur a une connaissance préalable de la tradition ; mais cette tradition doit à son tour être complétée par des éléments tirés du contexte réel pour être adéquatement comprise. Les schèmes narratifs traditionnels et les connaissances diverses de l'auditeur sur son propre monde forment, ensemble, la matière utilisée par l'œuvre pour créer du sens. De manière remarquable, l'analyse est à peu près comparable pour le genre romanesque.

3. Les ressources du roman

Si son économie est comparable à celle de l'épopée, il n'en reste pas moins que, plus qu'en le rapportant à un répertoire de figures, de scènes ou d'intrigues traditionnellement constituées, nous sommes habitués à envisager le roman à travers le prisme du « réalisme ». Nous l'avons déjà suggéré, l'approche économique permet de débrouiller cette question en distinguant les *inputs* (le texte est-il construit à partir d'éléments tirés de la réalité ?) et les *outputs* (le texte reflète-t-il la réalité ?). Comme l'écrit Georges Blin, en effet, « il n'y a point d'illusion de la réalité, mais d'un côté une illusion qui ne trompe point [*output*], et de l'autre la réalité [*input*].¹⁴³ » En distinguant maintenant, parmi les *inputs*, ressources directes et ressources

¹⁴¹ Ruth Scodel, *op. cit.*, p. 53. [“The tradition was necessary but not sufficient.”]

¹⁴² Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴³ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 6.

indirectes, nous verrons que dans le roman, le réel utilisé comme ressource directe est souvent dissimulé par le romancier (si bien que le texte ne reflète pas la réalité qu'il utilise) ; et le « reflet » de la réalité est quant à lui bien souvent un élément que le texte mobilise dans l'imaginaire de son lecteur (si bien que, plus que de la dénotation, ce reflet lui-même fonctionne sur le régime sémiotique de la connotation, et donc de la convention).

a. Ressources directes

Parmi les ressources directes que le roman tire du « réel » extra-discursif, on doit compter – à la différence de l'épopée – les éléments de son ontologie, chronotope et personnages. De manière tout aussi singulière, mais moins systématique, il peut y prélever également certains schèmes narratifs. Enfin, on établira le rôle de la tradition littéraire dans la production des œuvres.

Les personnages et le chronotope

Le « réel », on le sait, fournit à l'écrivain des personnes à partir desquelles il pourra construire les descriptions, physiques et morales, des personnages. Ceux-ci « sont » en effet des êtres humains dont il doit apparaître au lecteur qu'il pût les rencontrer. On peut, du reste, imaginer différentes modalités et différents degrés de cette imitation, depuis les personnages explicitement « historiques » (comme le duc de Nemours dans *La Princesse de Clèves*, Robespierre dans *Quatrevingt-Treize* ou Napoléon dans *La Guerre et la Paix*), jusqu'à ceux dont il est tout à fait impossible de deviner les modèles.

Entre ces deux bornes, le cas le plus simple est sans doute celui du roman à clef, dans lequel le personnage peut être directement construit sur l'exemple d'une personne réelle, seul le nom étant changé¹⁴⁴. Le personnage peut aussi avoir dans la réalité un « modèle » qu'il n'est pas nécessaire au lecteur de connaître, comme dans *Le Rouge et le Noir*, dont Stendhal disait : « J'ai copié les personnages et les faits d'après nature¹⁴⁵ ». Le marquis de la Mole

¹⁴⁴ Voir par exemple Robert Darnton, « Vies privées et affaires publiques sous l'Ancien Régime », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004/4 n° 154, pp. 24-35.

¹⁴⁵ Cité par Anne-Marie Meininger, « Postface », in Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 665-695, p. 673.

semble par exemple construit trait pour trait sur le modèle du duc de Fitz-James¹⁴⁶. Un personnage peut également ne prendre que certains traits d'une personne (ainsi « Julien n'a plus de mère, mais Berthet avait la sienne¹⁴⁷ ») ou être construit à partir de plusieurs personnes dont il est la synthèse (le personnage de Bergotte emprunte des traits à Ruskin, Anna de Noailles, Renan, Lemaitre, Edmond de Polignac, et Anatole France¹⁴⁸). Il peut aussi être fabriqué sur le modèle à la fois de personnes réelles et de personnages fictifs, comme Stephen Dedalus dans l'*Ulysse*, synthèse de Télémaque et de Joyce lui-même.

Défini par Bakhtine comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature¹⁴⁹ », le chronotope est une notion relative au monde représenté (comme celle de personnage), c'est-à-dire à l'*output* : elle ne décrit pas les ressources. Pourtant, comme le personnage, le chronotope est construit par le romancier à partir des espaces-temps que lui fournit la réalité, comme le Paris de la Restauration pour *Le Rouge et le Noir* ou *Le Père Goriot* et la France du Second Empire pour le cycle des Rougon-Macquart. De simple cadre spatio-temporel sans incidence apparente sur l'intrigue et ses enjeux, comme dans les romans symbolistes de Huysmans ou de Villiers de l'Isle-Adam, la réalité peut aussi fournir à l'écrivain une matière dense et complexe qu'il étudie préalablement par le moyen de l'enquête¹⁵⁰.

Comme les monstres du grand écran sont joués par des acteurs en chair et en os, et comme les décors de cinéma existent dans l'espace-temps réel, des personnages ou un chronotope apparaissant comme purement imaginaires auront bien dûs être fabriqués à partir d'êtres et d'espace-temps réels. Même dans le cas du roman de *fantasy*, l'écrivain compose à partir d'éléments perçus dans le réel, dont il modifie le nom et qu'il recompose à son gré : comme le notait Descartes dans la première de ses *Méditations Métaphysiques*, « les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 686.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 674.

¹⁴⁸ Jean Levaillant « Note sur le personnage de Bergotte », in *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1952, pp. 33-38.

¹⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, Tel, 1987, p. 237.

¹⁵⁰ Voir Dominique Kalifa, « Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^{ème} siècle », in *Romantisme*, 2010/3 n° 149, pp. 3-23.

membres de divers animaux.¹⁵¹ »

Le fait divers

Outre ses personnages et son chronotope, le roman peut emprunter à la réalité des schèmes narratifs. Dans *Le Rouge et le Noir*, on le sait, Stendhal fabrique les éléments de son intrigue à partir de l'affaire Berthet. On peut alors avoir l'impression qu'il se joue ici une différence cruciale entre le roman et l'épopée, la réalité (ou plus précisément l'*actualité*) jouant dans le roman le rôle que joue la tradition dans le récit épique : un répertoire de schèmes narratifs. Karlheinz Stierle souligne en effet le caractère tout à fait moderne de cette manière de traiter l'actualité comme une ressource de composition littéraire : « En s'inspirant de la conception italienne progressiste de la littérature propre au romanticismo, Stendhal est le premier à avoir fait du programme du romantisme (qu'il appela tout d'abord aussi *romanticisme*) un programme de modernisme à l'affût de l'actualité.¹⁵² » Il est le premier, mais il n'est pas le seul : « Maupassant, comme avant lui, Stendhal, Dumas, Flaubert, Zola entre autres, s'intéresse aux affaires criminelles et aux scandales de son temps.¹⁵³ »

Un tel tropisme ne signifie pas, bien entendu, que le roman se contente d'*imiter* le fait divers. Comme le note Pierre Barbéris, le fait divers n'est qu'un point de départ à partir duquel l'écrivain, ici Stendhal, compose une histoire originale :

L'intérêt majeur est ici que Stendhal soit parti de faits réels mais aussi et surtout qu'il leur ait fait subir d'importantes transformations, qu'il les ait élevés à un degré de signification nouveau. Pour ce qui est de l'affaire Berthet, qui devait le toucher particulièrement à cause de l'environnement grenoblois, le tri opéré par lui fait apparaître des différences considérables. [...] Si de Berthet on pouvait à la rigueur tirer un héros, grâce au caractère exceptionnel de son aventure et de son crime, il n'en était sûrement pas de même de sa maîtresse dont les bien-pensants, et notamment le curé lors de sa déposition, ont bien du mal à tenter de sauver l'image et la réputation. L'affaire Berthet ne rayonne guère et Stendhal a dû, pour en tirer l'histoire exemplaire de Julien, y faire intervenir tout ce qu'il y avait d'infiniment plus fort dans l'affaire Lafargue¹⁵⁴.

¹⁵¹ René Descartes, *Méditations Métaphysiques* [1641], in *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 269.

¹⁵² Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1993], tr. fr. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001, p. 588, note 4.

¹⁵³ Noëlle Benhamou, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », in *Romantisme*, 1997, n° 97, pp. 47- 58, p. 47.

¹⁵⁴ Pierre Barbéris, *Sur Stendhal*, Paris, Messidor, Editions Sociales, 1982, p. 96-97.

Ainsi, Stendhal aurait composé l'intrigue du *Rouge et le Noir* à partir de deux faits divers (l'affaire Berthet, l'affaire Lafargue), retenant de chacune ce qui l'intéressait et les synthétisant dans une intrigue inédite. Du reste, cette composition elle-même n'est pas sans règle, puisqu'elle suit tout simplement les conventions du roman. Le fait divers n'intéresse l'écrivain que s'il peut se conformer à un schème narratif romanesque, qui l'intègre à l'histoire du genre tout en la faisant évoluer :

Certes le canevas du *Rouge* reprend bien pour l'essentiel les données objectives de cette affaire criminelle [...]. On ne saurait réduire pour autant le roman à une simple amplification de ce fait divers [...]. Stendhal n'est pas un écrivain qui se prend à rêver sur un fait divers mais un romancier qui trouve dans l'actualité le récit d'un événement qui va permettre d'engager un processus d'invention qui le déborde du tout au tout. La brève et lamentable histoire de Berthet rendra possible dans l'esprit de Stendhal la cristallisation en un *récit* unique et exemplaire de tout un ensemble de thèmes, de motifs, de schémas narratifs présents dans le roman contemporain sous ses diverses formes, et dont il réussit enfin la synthèse pour inventer une nouvelle forme hybride – tragédie et comédie enfin mêlées – ce que Fielding appelait un « poème héroï-historico-prosaïque » et que l'histoire de la littérature dénommera *le roman*¹⁵⁵.

Au-delà de la valorisation romantique de l'écrivain génial, une telle analyse met en effet l'accent sur la dimension *générique* du travail de fabrication de l'intrigue à partir du fait divers. Mieux, on pourrait dire que si le roman s'intéresse au fait divers, c'est moins (ou pas seulement) parce que celui-ci provient de la « réalité », que parce que la structure narrative¹⁵⁶ qui lui donne sa forme est homogène à celle du roman : le fait divers est un fait-mis-en-forme-romanesque. C'est ainsi que Balzac écrit : « *La Gazette des Tribunaux* publie des romans autrement faits que ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement, avec du vrai sang et non avec de l'encre.¹⁵⁷ » Construit par un journaliste plutôt qu'existant tel quel en soi, « le fait divers intéresse donc la littérature soit comme un modèle à suivre (le roman-feuilleton, le roman policier), soit comme un document du réel à citer [...].¹⁵⁸ » Autrement dit, le fait divers est déjà un texte, et ce rapport au fait divers relève de ce que Genette appelle l'hypertextualité.

Pour cette raison, le fait que, comme l'a montré Thomas Pavel, l'optique réaliste ne permette pas de rendre compte du fonctionnement des romans du XVII^{ème} siècle, n'empêche pas que l'économie du roman soit relativement homogène. Si le roman classique s'attachait, en effet, à « aménager, en sus de la vie empirique, un ensemble de domaines imaginaires

¹⁵⁵ Gérald Rannaud, « De l'anecdote à la chronique », in *Romantisme*, 2011, n° 111, vol. 31, pp. 39-56, p. 45.

¹⁵⁶ Voir Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais Critiques*, Seuil, 1964, pp. 194-204.

¹⁵⁷ Cité par Philippe Hamon, « Introduction », in *Romantisme*, 1997, *op. cit.*, pp. 7-16, p. 7.

¹⁵⁸ Philippe Hamon (1997), p. 9.

clairement séparés de la réalité quotidienne, mais prêts à fournir à celle-ci la justification exemplaire qui lui fait défaut¹⁵⁹ », il le faisait en s'inspirant de Virgile, d'Augustin ou d'Héliodore¹⁶⁰. Quand le roman « réaliste » cherche à représenter la réalité, il le fait, lui aussi, en s'inspirant d'hypotextes – celui des gazettes.

L'hypertextualité

Depuis les années 1960, les études littéraires nous ont ainsi montré, parfois au nom du modernisme le plus virulent, l'importance d'une certaine dimension traditionnelle du roman, le corpus des œuvres anciennes servant, dans l'intertextualité, de ressources à la composition. Selon Julia Kristeva, il faut considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de “transformations” de séquences (codes) prises à d'autres textes.¹⁶¹ » Dans une perspective légèrement différente, mais destinée à illustrer l'importance de la citation dans la production du roman, Antoine Compagnon avance qu'« écrire, car c'est toujours réécrire, ne diffère guère de citer.¹⁶² » À ce compte, *tout texte* a pour première ressource un ensemble de textes qui le précèdent. Mais c'est tout particulièrement le cas du roman, que Kristeva propose, dans un ouvrage consacré à ce genre, de « considérer comme le récit des *opérations transformationnelles*¹⁶³ ».

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette a montré qu'outre l'intertextualité, définie comme « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre¹⁶⁴ », d'autres opérations de transtextualité définissaient les relations entre le texte littéraire et un autre texte. Parmi elles, la relation d'hypertextualité peut être définie comme « toute relation unissant un texte B [hypertexte] à un texte antérieur A [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.¹⁶⁵ » Dans ce cas « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait

¹⁵⁹ Thomas Pavel (1986), p. 40.

¹⁶⁰ *Ibid.*, respectivement pp. 27, 28 et 225 *sq.*

¹⁶¹ Julia Kristeva, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 443.

¹⁶² Antoine Compagnon, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

¹⁶³ Voir Julia Kristeva, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970, p. 16. C'est Kristeva qui souligne.

¹⁶⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 8.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

cependant exister tel quel sans A¹⁶⁶ ». Ainsi, le roman peut résulter d'une transformation de l'hypotexte dans l'hypertexte (comme dans l'*Ulysse* de Joyce¹⁶⁷), ou encore imiter des propriétés intrinsèques (comme le style, dans le pastiche¹⁶⁸). À suivre Genette, parmi les différents types de relations hypertextuelles, il est notable que la « plus sérieuse » puisse devenir la moins aisée à reconnaître par le lecteur :

La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que [...] par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. [...] La transformation [...] peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique, va jusqu'à *masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel*, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre¹⁶⁹.

Input direct, l'hypotexte de la transformation romanesque n'est pas toujours destiné, contrairement aux autres formes d'hypotextes, à être reconnu comme tel : dans ce cas, la relation hypertextuelle n'est pas pour le romancier un enjeu de communication, mais un moyen de production du texte. Alors que parodie, travestissement et pastiche ne sont tels que s'ils sont reconnus par le lecteur (dont les compétences traditionnelles fonctionnent alors comme ressources indirectes), la transformation sérieuse existe en soi (même si elle n'est pas reconnue) et vaut pour ses vertus génératives. Elle peut alors échapper à une analyse uniquement centrée sur la réception :

il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais [...] certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement), que d'autres : *Virgile travesti*, disons, plus que les *Confessions* de Rousseau. Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur : je puis décider que les *Confessions* de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que leur titre en est l'indice contractuel — après quoi les confirmations de détail ne manqueront pas, simple affaire d'ingéniosité critique. Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et furtifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable ; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur — ou de l'architecteur¹⁷⁰.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 355 sq.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 31-32.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 291. Je souligne.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

C'est la raison pour laquelle Gérard Genette propose de s'en tenir aux cas « où la dérivation de l'hypotexte en hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle.¹⁷¹ » Ce peut être le rôle du titre (directement comme dans *Les Géorgiques* de Claude Simon, indirectement comme dans *53 jours* de Perec, relatif au temps mis par Stendhal à écrire *La Chartreuse*), du paratexte (comme les épigraphes ouvrant chaque chapitre du *Rouge et le Noir*), des préfaces ou des entretiens, mais aussi du nom des personnages (« *Julien*, allusion à la fameuse Julie de Jean-Jacques¹⁷² »), des références à des livres (Julien récitant *La Nouvelle Héloïse* (p. 243)), que d'« officialiser » cette relation. Alors, l'hypotexte devient une ressource sémantique que le lecteur doit activer pour comprendre le texte par connotation ; autant et plus qu'outil de production, il devient ressource indirecte.

b. Ressources indirectes

Nous l'avons vu, la tradition est non seulement pour les épopées un répertoire servant à la production, mais aussi – et peut-être avant tout – une ressource facilitant la communication : les conventions ne valent que si elles sont reconnues par l'auditeur. Leur fonctionnement connotatif lui sert à mobiliser des compétences traditionnelles lui permettant de conférer du sens au texte. Dans le cas du roman, les conventions sont malgré tout moins évidentes : on ne trouve pas de formules, les personnages ni les anecdotes ne passent d'un roman à l'autre, et souvent l'écrivain ne conteste la dimension réaliste de son texte que pour affirmer sa créativité. Mais une telle alternative (« réel ou inventé ? ») est naïve, précisément parce qu'elle laisse de côté la possibilité du troisième terme : la dimension traditionnelle des textes. La relative invisibilité des conventions n'empêche en effet pas que les romans fonctionnent tout comme les épopées sur la connotation, que les schèmes narratifs qu'ils mettent en œuvre préexistent à son histoire et qu'ils doivent être connus de leur lecteur. Puisque, comme le dit M. de Certeau, « qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que par ses lecteurs¹⁷³ »,

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Jérôme Meizoz, « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau », in *A contrario*, 2005/1 Vol. 3, pp. 68-79, p. 72.

¹⁷³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, Folio essais,

le roman doit faire en sorte que ceux-ci mobilisent des ressources adéquates pour que la signification en question soit globalement conforme à ce qu'elle doit être : que Proust ne soit pas lu comme s'il s'agissait du journal, et vice-versa.

Indétermination et cadrage du sens

Ainsi, le texte « n'est pas complet » tant qu'il n'est pas « activé ». L'écrivain, sans doute, le sait ; peut-être même le veut-il ; mais il veut aussi que le texte ne soit pas interprété dans n'importe quel sens. Le mode d'activation de la signification par le lecteur, ainsi que la marge de liberté de celui-ci, doit donc être prévue :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, *un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité*. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner¹⁷⁴.

Le texte, nous dit Éco, laisse une marge de manœuvre, dans la production du sens, au lecteur. Et en même temps, tout se passe comme s'il « désirait » être interprété de façon relativement univoque : sa disposition en témoigne également. Cela signifie que les « blancs » que ne comble pas le roman doivent être remplis de façon suffisamment précise, que le texte ne mobilise pas n'importe quel type d'information chez n'importe quel type de lecteur possible. Aussi, si c'est bien cette « composante d'indétermination¹⁷⁵ » qui empêche le roman, malgré les prétentions du réalisme, de constituer sa signification par renvoi dénotatif direct au réel, celle-ci doit être en même temps complétée par un contrôle implicite de la manière dont le lecteur peut la combler. Pour ce faire, le texte prévoit un « lecteur modèle ». Alors que la parole épique est adressée à un auditoire réel dont l'aède peut sonder les connaissances

1990, p. 247.

¹⁷⁴ Umberto Eco, *Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], tr. fr. M. Bouzaher Paris, LGF, 1989, p. 63-64. Je souligne.

¹⁷⁵ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* [1972], tr. fr. E. Sznycer Liège, Mardaga, 1997, p. 58.

traditionnelles, on voit mal, du fait du caractère nomade du livre et de l'indétermination de l'identité du lecteur réel (on y reviendra dans le chapitre suivant), comment l'on pourrait à coup sûr compter sur lui. C'est donc à un « lecteur implicite » ou « transcendantal » (c'est-à-dire, dans le vocabulaire postkantien d'Iser, à un lecteur entendu comme « idéal de condition de possibilité de la signification ») contenant le répertoire des figures conventionnelles, que fait appel le texte : « le concept de lecteur implicite [ou modèle] est un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert du sens¹⁷⁶. » C'est la dialectique du lecteur réel et du lecteur transcendantal qui permet de mobiliser les compétences du récepteur tout en cadrant son apport.

L'illusion référentielle

Dès lors, on peut expliquer la nature de l'*output* « reflet de la réalité » : cette « illusion référentielle » (selon laquelle le lecteur, non conscient qu'il participe à la construction de la signification, croit avoir accès par dénotation à un morceau de réel) est produite par le texte. Elle fait partie des stratégies employées pour cadrer la participation du lecteur. Si, en effet, comme l'a montré Iser, l'impression que le roman fait sens par renvoi direct au réel ne peut être interprétée que comme la preuve de son impossibilité à le faire réellement (les objets symboliques pouvant renvoyer à d'autres discours, mais non à des objets empiriques¹⁷⁷), cette « illusion référentielle » est l'effet d'une stratégie du texte. Cette stratégie repose sur la mobilisation d'un certain nombre de ressources conventionnelles. En effet, pour faire sens par connotation, le roman puise dans un « répertoire », composé en dernière analyse par les ressources culturelles du lecteur, et notamment sa connaissance des normes, littéraires et sociales :

Nous appellerons désormais “répertoire” : l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation ; “stratégie” : les procédures acceptées ; et “réalisation” : la participation du lecteur. [...] Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu [...]¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 75.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 128.

Comme l'épopée, le roman pour être compris fait référence par connotation à un ensemble de normes littéraires, historiques, culturelles et sociales. C'est sur fond de cet « Imaginaire » que le texte prend sens, parce que, comme l'écrit Jauss, « la fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social.¹⁷⁹ »

Le roman, en tant que production culturelle cherchant à être comprise par un lecteur et destinée à modifier sa représentation du monde, doit être lu à partir de l'ensemble des conventions, normes et institutions qui sont l'œuvre commune d'une société. Ne serait-ce que pour les modifier, il doit par exemple faire référence à des valeurs sociales identifiées par ses lecteurs : « si le texte propose sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui – faute de quoi, il serait tout simplement illisible.¹⁸⁰ » Ainsi, dans la mesure où il ne peut être compris qu'à partir d'elles, le roman tire ses ressources des représentations qui constituent « l'imaginaire institué » de la société ; mais dans la mesure où il peut les modifier, et même donner un nouveau visage à ces institutions, le roman participe aussi de son « imaginaire instituant » :

Par *imaginaire instituant*, il faut entendre l'œuvre d'un collectif humain créateur de significations nouvelles qui vient bouleverser les formes historiques existantes; et par *imaginaire institué* non pas l'œuvre créatrice elle-même (« l'instituant »), mais son produit (« l'institué ») – soit l'ensemble des institutions qui incarnent et donnent réalité à ces significations, qu'elles soient matérielles (outils, techniques, instruments de pouvoir...) ou immatérielles (langage, normes, lois...)¹⁸¹.

On peut dès lors comprendre « l'illusion référentielle » dont nous parlions tout à l'heure. La « réalité » à laquelle renvoie le texte n'est pas le « réel » (ce qui existe en soi), mais une construction imaginaire que la société découpe dans le réel. Autrement dit, l'« Imaginaire » d'une société configure pour le lecteur ce qu'Iser propose d'appeler des « modèles de réalité ». Ce sont ces « modèles de réalité » partagés par le lecteur que peut mobiliser le texte :

Si l'on s'interroge d'abord sur le rapport entre le texte et la réalité il apparaît clairement que le texte ne peut se rapporter seulement à la réalité, car en fait il ne peut que prendre en compte des « modèles de réalité ». La réalité en tant que contingence pure ne peut servir de champ référentiel au texte de fiction. Celui-ci se rapporte plutôt à des

¹⁷⁹ Hans R. Jauss (1990), p. 80.

¹⁸⁰ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 15.

¹⁸¹ Nicolas Poirier, « Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical », in *Revue du MAUSS*, 2003/1 n° 21, pp. 383-404, p. 388.

systemes dans lesquels la contingence et la complexité du monde sont réduites et qui présentent une construction spécifique du sens du monde¹⁸².

En cela, malgré son positionnement explicite contre les théories structuralistes et post-structuralistes¹⁸³, Iser les rejoint sur ce point précis que le roman ne peut construire de signification par référence à la réalité et souscrirait sans doute à l'idée de Barthes selon laquelle « il y a dans l'esthétique naturaliste une *convention du réel* comme il y a une fabrication de l'écriture¹⁸⁴ ». En fait, le différend qui les oppose consiste dans l'interprétation donnée à cette « illusion référentielle », M. Riffaterre théorisant une « surdétermination » impliquant que la signification du texte vienne de ses opérations propres (« expansion ») ou bien d'autres textes (« dérivation hypogrammatique »), c'est-à-dire de ressources directes – et non pas de sa référence à la culture traditionnelle du lecteur, c'est-à-dire de ressources indirectes¹⁸⁵. Pour Iser, au contraire, ce n'est pas le texte qui crée, par lui-même, de la signification, ni qui porte, de manière immanente, ses conventions : c'est le lecteur réel, dans son rapport dialectique avec le lecteur modèle.

Comme l'a montré Philippe Hamon, la présence des personnages historiques, par exemple, ne signifie ainsi pas que le texte puise directement ses ressources dans la réalité. En fait, de tels « personnages référentiels [...] renvoient à un sens plein et fixe, *immobilisé par une culture*, à des rôles, à des emplois stéréotypés » ; leur « lisibilité dépend directement du degré de *participation du lecteur à cette culture*¹⁸⁶ ». C'est dire que, dans le roman comme dans l'épopée, la signification, sur un mode connotatif, repose bien plus sur la faculté du lecteur à activer des connaissances culturelles et des compétences traditionnelles que sur son rapport à l'existence réelle des êtres. Il en va de même, bien sûr, des choses ou des lieux. Pour preuve, on peut lire la description de Besançon dans le chapitre XXIV du *Rouge et le Noir* :

Enfin il aperçut, sur une montagne lointaine, des murs noirs ; c'était la citadelle de Besançon. Quelle différence pour moi, dit-il en soupirant, si j'arrivais dans cette noble ville de guerre, pour être sous-lieutenant dans un des régiments chargés de la défendre !

Besançon n'est pas seulement une des plus jolies villes de France, elle abonde en gens de cœur et d'esprit. Mais Julien n'était qu'un petit paysan et n'eut aucun moyen

¹⁸² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 161-168.

¹⁸⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, Points essais, 1972, p. 53.

¹⁸⁵ Voir Michel Riffaterre, « L'illusion référentielle » [1978], in Roland Barthes *et al.*, *Langage et réalité*, Paris, Seuil, Points essais, 1982, pp. 93-94.

¹⁸⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature* n° 6, 1972, pp. 86-110, p. 95. Je souligne.

d'approcher les hommes distingués. Il avait pris chez Fouqué un habit bourgeois, et c'est dans ce costume qu'il passa les ponts-levis.

Plein de l'histoire du siège de 1674, il voulut voir, avant de s'enfermer au séminaire, les remparts et la citadelle. Deux ou trois fois il fut sur le point de se faire arrêter par les sentinelles ; il pénétrait dans des endroits que le génie militaire interdit au public, afin de vendre pour douze ou quinze francs de foin tous les ans. (p. 239)

On pourrait avoir l'impression que le roman utilise la description comme une manière de mobiliser les ressources du réel, au sens où celui-ci proposerait un décor tout constitué : la « montagne », les « murs », la « citadelle », les « remparts », le « pont-levis » sont tout autant d'éléments existant à Besançon, et qu'un voyageur de 1830 découvrirait dans cet ordre s'il venait à pied. Mais à y regarder de plus près, on comprend que, plus que le rôle de modèle offert par le décor, c'est l'utilisation de son nom propre qui facilite le travail du romancier. En effet, cela lui évite tout un travail de précision : le mot « Besançon » porte avec lui un ensemble de représentations dans l'imaginaire français. Et Stendhal avoue lui-même qu'il se sert moins de la ville comme ressource directe (décor modèle) que de son nom, pour ce réseau de connotations culturellement instituées : « et, quand [l'auteur du *Rouge*] a eu besoin d'un évêque, d'un jury, d'une cour d'assises, écrit-il, il a placé tout cela à Besançon, où il n'est jamais allé. » (p. 663). L'avantage d'une ville moyenne comme Besançon, c'est que tout lecteur (au moins tout lecteur français de 1830) s' imagine qu'elle doit contenir ces trois éléments : jamais il n'y aura besoin de le justifier. En tant que signifiant connu du lecteur, « Besançon » contient par connotation tout un ensemble d'éléments : par exemple, une expression comme « des murs noirs ; c'était la citadelle de Besançon » suggère le recouvrement d'une expérience perceptive par un fait de culture général – Besançon a une citadelle, la citadelle a été assiégée en 1674 – qui lui permet d'affirmer sans plus de précision : « Plein de l'histoire du siège de 1674 ». La référence historique, donnée en passant, était-elle évidente en 1830 ? Elle ne l'est en tout cas plus et les éditeurs de l'édition de poche, en 2000, se sont fendus d'une note. Si elle était évidente, elle devait aussi renvoyer par connotation à un ensemble d'idées relatives à cet Ancien Régime héroïque qui n'existe plus que dans la tête des personnages – et du lecteur. C'est ainsi que la chute du troisième paragraphe est incompréhensible pour qui ne saisit pas l'écart entre ce temps glorieux (du XVII^{ème} siècle) et la triste actualité de la Restauration. Ainsi, la phrase commence en singeant une action digne de 1674 : « Deux ou trois fois il fut sur le point de se faire arrêter par les sentinelles », mais se

conclut sur le rappel d'un présent moins héroïque : la raison pour laquelle on voulait l'arrêter, c'est qu'il « pénétrait dans des endroits que le génie militaire interdit au public ». Et pourquoi ? Non pas pour les raisons de sécurité de 1674, mais « afin de vendre pour douze ou quinze francs de foin tous les ans. » Dans cette chute qui dut être piquante pour le lecteur de 1830, mais qui reste énigmatique à celui des années 2000, Stendhal semble suggérer que ces endroits ont été reconvertis en granges, et que les motifs d'interdiction sont devenus économiques : par ce moyen, il permet au lecteur de se représenter toute la différence entre l'actualité d'une Restauration obsédée par l'argent et le passé glorieux, ainsi que l'état d'âme d'un personnage *actuel en cela même qu'il est inactuel* – puisqu'il représente toute une génération de jeunes hommes ne parvenant pas, après la Révolution, à faire une croix sur l'héroïsme de l'Ancien Régime. Bref, la description de Besançon relève de la connotation culturelle plus que de la dénotation réaliste. Et elle fonctionne à la mesure des compétences du lecteur (éventuellement aidé par le paratexte lorsque les éditeurs estiment ces compétences trop éloignées de celles du « lecteur modèle »). En fonction de ce que celui-ci est capable d'y projeter, le sens du texte peut alors jouer sur plusieurs niveaux. Ainsi, un lecteur attentif aux références à la *Nouvelle Héloïse* pourra voir dans la mention de Besançon un clin d'œil au roman de Rousseau ; à la lecture du nom de la ville, il se souviendra des aventures de Saint-Preux¹⁸⁷. Il pourra penser que « *Le Rouge et le Noir* (1830) [...] déploie et fictionnalise cette expérience rousseauiste, dont le pattern est fondateur de l'exploration des nouveaux possibles sociaux après 1789.¹⁸⁸ » Il est intéressant de noter que le terme de « pattern » revienne, dans ce contexte : chaque roman repose – comme pour l'épopée – sur la remise en jeu de schèmes narratifs traditionnels qui définissent les sous-genres (nous montrerons, dans la deuxième partie, comme il les subvertit malgré tout, à la marge). Dès lors, pour comprendre un roman, le lecteur doit pouvoir dépasser son originalité pour reconnaître le genre dont il participe.

Originalité et appartenance générique

Comme l'écrit en effet Baroni, « l'acte (conscient ou inconscient) qui consiste à rattacher une oeuvre à un genre littéraire spécifique a pour fonction essentielle de soutenir et d'orienter

¹⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, LGF, 2004, p. 249 : « Nous arrivons à Besançon... »

¹⁸⁸ Jérôme Meizoz (2005), p. 72.

l'acte de lecture.¹⁸⁹ » Si le paratexte, cette « zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) [...] en réalité, *commande* toute la lecture¹⁹⁰ », c'est qu'il permet au lecteur d'accomplir ce travail de signification métonymique (opéré, dans le cas de l'épopée, par les formules et les scènes types) qui rattache l'œuvre inédite au genre constitué. En effet, c'est « la fonction programmatique du paratexte d'orienter la lecture, de déterminer le genre¹⁹¹ ». De ce fait, on pourrait, en renversant l'affirmation de G. Genette selon laquelle le paratexte est « ce par quoi un texte devient un livre¹⁹² », dire que le paratexte est *ce par quoi un livre* (un objet matériel) *devient un texte* (un objet symbolique) : un moyen par lequel l'organisation des signifiants mobilise, via les compétences du lecteur, les schèmes de la tradition dans laquelle il s'inscrit et qui leur donnent sens. Du reste, ce n'est pas le rôle du seul paratexte : le contenu intradiégétique lui-même mobilise en permanence (par diverses indications transtextuelles), que ce soit pour la confirmer ou pour faire un écart à la façon traditionnelle, les ressources du lecteur. Si la subsomption d'un texte inédit à son genre est nécessaire pour activer la signification par connotation, et donc pour que la lecture soit seulement possible, on doit examiner à nouveau le rôle de la relation intertextuelle, dont nous avons d'abord conçu le rôle, on s'en souvient, dans le cadre de l'économie des ressources directes. Elle est en effet, comme l'écrit Laurent Jenny, « la condition même de la lisibilité littéraire¹⁹³ ». Comme l'écrit aussi Alain Trouvé, « lire c'est d'abord reconnaître ces traces d'intertextes dans le texte lu et intégrer à leur lecture des références surgies de leur propre horizon culturel¹⁹⁴. » Ainsi, le roman, à travers les diverses relations transtextuelles qui l'unissent à la tradition dont il est issu, qu'il se constitue ou qu'il réactive, demande à son lecteur la capacité métonymique de le raccrocher à cet « arrière-texte ». En ce sens, la relation transtextuelle, qui montre comment un texte se définit par rapport à tous les autres dans le vaste système de la littérature, fonctionne de manière relativement identique dans le roman et dans l'épopée. Là comme ici, « s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion

¹⁸⁹ Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de "La mort et la boussole" de J. L. Borges », in *Poétique*, 2003/2 n° 134, pp. 141-157, p. 143.

¹⁹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8. Je souligne.

¹⁹¹ Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après, Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », in *Littérature*, 2009/3 n° 155, pp. 98-111, p. 100.

¹⁹² Gérard Genette (2012), p. 27.

¹⁹³ Laurent Jenny, « L'intertextualité », in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

¹⁹⁴ Alain Trouvé, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », in *Poétique*, 2010/4 n° 164, pp. 495-509, p. 496.

transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité [...] et dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini.¹⁹⁵ »

*

Le roman et l'épopée se retrouvent donc dans des situations bien plus proches que prévu quant à la question de leurs ressources : les deux genres, qui ne relèvent ni de la création *ex nihilo* ni de la pure reproduction, fonctionnent par un réagencement de la tradition. On pourrait préciser ce constat, dans la mesure où (comme on a commencé de le voir avec Ruth Scodel à propos de la question de ce qui est « nécessaire à l'intrigue ») l'on peut dire que l'*histoire* de l'épopée est traditionnelle, quand son *récit* est original ; du côté du roman, il faudra plutôt parler d'une « stratégie de la subversion » des scénarios connus, en sorte que la tradition est toujours présumée et supposée connue, mais en même temps marginalement transgressée, déplacée, enrichie par le récit. De telles considérations sont relatives à l'organisation sémiotique interne du texte : nous les développerons donc plus loin, dans la seconde partie.

Pour l'heure, du point de vue de l'économie de la production, il suffit de souligner que cet acte de « refaire », cette remachination des histoires, de la langue et de la pensée est de toutes les époques et de tous les genres : c'est la condition même de la littérature. De là, on peut comprendre que Pierre Macherey en appelle à une « théorie de la reproduction littéraire » :

En effet, la littérature ne consiste pas en une collection d'œuvres achevées, produites tout à tour, puis enregistrées dans un répertoire, pour être ensuite offertes à la consommation de lecteurs auxquels serait réservé le soin d'en assurer la réception. Mais elle est constituée de textes qui, dans les limites qui les spécifient, portent, comme des dispositifs à géométrie variable, frappée en eux, la marque conduisant à leur réinscription dans de nouveaux contextes, où ils figureront eux-mêmes comme de nouveaux textes¹⁹⁶.

C'est aussi la raison pour laquelle, sans doute, dans *Ma Haie*, Emmanuel Hocquard écrivait que « la littérature est une machine à produire de la littérature, pas de la pensée¹⁹⁷ ». L'analyse économique du roman et de l'épopée incite en effet à proposer une définition de la littérature

¹⁹⁵ Gérard Genette (1982), p. 453.

¹⁹⁶ Pierre Macherey, « Pour une théorie de la reproduction littéraire », in M. Picard (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Klincksieck, 1994, pp. 17-28, p. 27-28.

¹⁹⁷ Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, Paris, P. O. L., 2001, p. 261.

comme recomposition, dans la dialectique de la production et de la réception, des ressources symboliques. Ce que n'a pas vu Hocquard, malgré tout, c'est que cette recomposition, parce qu'il s'agit de ressources symboliques, produit de la pensée : la littérature est une machine à produire de la littérature, faudrait-il dire, *donc* de la pensée. Cela ne signifie pas que la littérature soit la pensée, ou la produise seule (pas plus du reste que n'importe quoi d'autre) : c'est plutôt que cet acte de refaire lui-même, est producteur de sens.

Il mobilise, on l'a vu, deux types de ressources. Les ressources directes, issues du « réel » ou de la tradition, servent à la *production* ; les ressources indirectes, mobilisées par l'intermédiaire des compétences culturelles du récepteur, servent à l'*utilisation*. En cela, les textes de littérature marquent leur appartenance au genre des objets techniques : ce sont des dispositifs symboliques. Toutes les machines sont de la même manière caractérisées par la mobilisation de deux types de ressources : les ressources de production (soumises, dans le cas d'un magnétoscope, aux lois de la physique), et les ressources d'utilisation (soumises à des codes culturels, tels qu'ils peuvent être éventuellement complétés par un « mode d'emploi »). Ainsi, l'ingénieur qui crée le magnétoscope (ou la voiture, ou le téléphone) doit utiliser les lois de la nature selon leur régime propre de causalité, mais l'utilisateur n'a pas besoin de les connaître : il n'est pas physicien. Il n'a besoin que de comprendre le mode d'emploi (qui ne contient aucune équation, qui ne contient que l'énoncé de conventions culturelles). Il en va de même dans la littérature : Stendhal utilise les faits divers des gazettes pour trouver des schèmes de vraisemblances (comme un ingénieur utilise les lois de la physique) mais ne les mentionne jamais (de même, le magnétoscope ne mentionne pas les lois de Maxwell). Son lecteur, quant à lui, doit posséder d'autres connaissances – celles qui sont définies par le mode d'emploi du genre romanesque – pour faire fonctionner la machine symbolique. Pour cette raison, on peut dire que la littérature est moins un acte de communication qu'un dispositif symbolique : le producteur ne transmet pas au récepteur, puisqu'il doit en mobiliser la culture, les connaissances et les représentations.

Cette relation est dialectique : si, en consommant le texte, le récepteur, parce qu'il est un sujet, produit du sens, en étant consommé, le dispositif textuel produit la subjectivité du récepteur.

CHAPITRE 2

LA CONSOMMATION

Selon Austin, pour comprendre la signification des actes de langage, il convient d'étudier les conditions de leur réception : « comprendre leur signification c'est nécessairement se rapporter à l'usage qui en est fait dans des circonstances déterminées.¹⁹⁸ » Si, comme l'a montré Derrida dans *Marges*, Austin se trompe, d'une part en restant dans le cadre d'une théorie de la communication, et d'autre part en ne voyant pas que l'infinie diversité des circonstances empêche de prévoir *a priori* la signification d'une parole¹⁹⁹, sa remarque s'applique d'autant mieux dans le cadre d'une théorie des dispositifs littéraires. En effet, on peut concevoir les dispositifs pragmatiques du roman et de l'épopée comme des tentatives de limitation de l'infinie diversité des contextes : plongé dans son livre, le lecteur fait tout autant abstraction des circonstances dans lesquelles sont émises les phrases de son roman que la répétition à l'identique d'un rite inchangé permet à son auditoire de donner un contenu univoque à la récitation épique. Du point de vue d'une pragmatique de la réception, les genres littéraires pourraient être ainsi définis comme des dispositifs de stabilisation des circonstances de la réception. Mais ce n'est pas tout : l'analyse nous montre que, par leur nature contraignante, ceux-ci produisent des effets de subjectivation sur leur auditoire. Imposant une attitude à la fois contraignante et prolongée, les dispositifs pragmatiques de la réception littéraire produisent des types de sujet. Les genres, en minimisant les interférences avec l'infinie variété des contextes, en viennent ainsi à constituer leur récepteur – c'est la raison pour laquelle nous employons le terme de « consommation », qui connote à la fois la *réception*, l'*utilisation* et, suivant l'idée de Walter Benjamin, la *dévoration*²⁰⁰. Après la

¹⁹⁸ John L. Austin, tr. fr. G. Lane, *Quand dire, c'est faire* [1962], Paris, Seuil, Points essais, 1991, p. 153.

¹⁹⁹ Jacques Derrida, *Marges*, Paris, Minuit, 1972 (1972b), p. 384.

²⁰⁰ « Dévorer les livres. Curieuse métaphore. Elle donne à penser. En effet, aucun monde de formes n'est, dans la consommation, à ce point emporté, dissous et anéanti que la prose narrative. Peut-être lecture et dévoration se laissent-elles réellement comparer. Avant tout, on doit toujours garder à l'esprit, en l'occurrence, pourquoi le besoin de nous alimenter et l'acte de manger n'ont pas de causes strictement identiques. La vieille théorie de l'alimentation est fort instructive parce qu'elle part de l'acte de manger. Elle disait : nous nous alimentons en incorporant les esprits des choses mangées. » Walter Benjamin, « La littérature enfantine » [1929], in *Enfance*, Paris, Rivages poche, 2011, p. 135. De façon significative, cette métaphore est reprise par Vincent

mobilisation indirecte des ressources, on a là le deuxième mouvement d'une dialectique de la réception : l'épopée « crée » son auditoire, transforme une foule en assemblée ; le roman « crée » son lecteur, transforme un individu en une personne. Les dispositifs littéraires impliquent des « modes de subjectivation » qui transforment les « êtres humains en sujets²⁰¹ ».

1. Conditions de la consommation épique

Nous avons vu dans la partie précédente que l'épopée comptait sur une connaissance préalable de la tradition par les auditeurs : le dispositif épique, du fait de ses propriétés, appelle un certain type de réception. Mais du fait de ses propriétés concrètes, il tend aussi à la constituer. Tout comme le concert rassemble un auditoire qui ne lui préexistait pas, on peut dire que la stabilisation des conditions de réception dans la cérémonie produit un certain type de communautés.

a. La cérémonie

Sans doute l'analyse des conditions de réception de l'épopée est pour nous compliquée du fait que nous n'avons accès à elles que par des l'intermédiaire des livres et que nous devons nous contenter d'étudier des « oral-derived epics »²⁰² dont les « mises en texte » ne sont pas homogènes : ainsi, si l'on sait mal ce que le *Kalevala*, dont la textualisation date du XIX^{ème} siècle, doit exactement à Lönnrot²⁰³, la situation est bien sûr aggravée pour des épopées plus anciennes, dont ne sont contemporaines aucune source. Nous faisons donc, faute de mieux, avec le *livre*, comme si c'était là l'épopée. Ce faisant, nous nous soumettons à un dispositif de réception plus proche du genre romanesque : ce qui ne manque pas, bien sûr, de fausser l'analyse.

Descombes (1995), chapitre 1, « Les phénomènes de l'esprit » (par exemple p. 14) dans son entreprise de fonder une approche externaliste de l'esprit qui fasse du livre une « denrée mentale ».

²⁰¹ Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir », tr. fr. F. Durand-Bogaert, in H. Dreyfus et P. Rabinow, *Michel Foucault : Beyond Structuralism and Hermeneutics*, repris dans Michel Foucault, *Dits et Écrits*, t. II, *op. cit.*, pp. 1041-1062, p. 1042.

²⁰² John M. Foley (1991), p. 22.

²⁰³ Voir Thomas DuBois, « From Maria to Marjatta: The Transformation of an Oral Poem in Elias Lönnrot's *Kalevala* », in *Oral Tradition*, 8/2, 1993, pp. 247-288.

Pour autant, même en en restant à ces textes seconds, nous pouvons avoir une idée de la performance épique – dans la mesure où les textes contiennent des personnages d'aèdes et décrivent leur manière de produire leur chanson. Qui plus est, l'anthropologie culturelle nous a appris à ne pas en rester aux textes, et à tâcher de reconstituer les dispositifs pragmatiques concrets dont ils ne sont que la trace. Ainsi, Florence Dupont affirme la nécessité de redonner sa place à l'étude des conditions réelles d'exercice de la performance épique :

Cette déconstruction suppose de lire les textes au lieu de leur substituer des récits reconstitués, en rappelant ce qu'ils sont aujourd'hui : les traces de pratiques discursives destinées à des événements particuliers. Il est indispensable de reconstituer ces performances pour accéder, au moins en partie, au chant de l'épopée des aèdes ou aux spectacles musicaux de la tragédie grecque, ou encore aux chants choraux. Il faut retrouver la musique, retrouver les sentiments, en passant par les catégories propres à la culture grecque, et donc accepter l'altérité grecque dans son étrangeté, ne pas ramener l'inconnu au connu²⁰⁴.

Dès lors, s'intéresser à la dimension rituelle de l'épopée reviendrait à décrire les pratiques particulières de chaque occasion et de chaque aède, dans la perspective de comprendre comment elles relèvent d'une « machinerie rituelle » à même de créer des structures sociales même éphémères. En l'occurrence, nous verrons que les dimensions concrètes du dispositif épique concourent à la fois à une stabilisation de la réception de la parole dans la cérémonie et au partage collectif d'une parole pour tous identique.

L'événement

La récitation épique est un événement : chaque récitation n'a lieu qu'une fois. Non seulement parce que le public change d'une performance sur l'autre – mais parce que le texte lui-même est soumis à variation.

Comme le rappelle W. C. Scott, les personnages d'Homère ayant un rôle de narrateur « peuvent allonger ou raccourcir leurs histoires en fonction de leurs auditeurs ou de leurs thèmes ; ainsi, les narrateurs des poèmes homériques sont présentés comme des improvisateurs plus que comme des récitants de textes appris par cœur.²⁰⁵ » Et il ne s'agit pas

²⁰⁴ Florence Dupont, « Démystifier la mythologie ? », in *Le français aujourd'hui*, 2009/4 n° 167, pp. 45-51, p. 50.

²⁰⁵ William C. Scott, « Oral Verse-Making in Homer's *Odyssey* », in *Oral Tradition*, 4/3 (1989), The Milman Parry Lectures on Oral Tradition for 1989, pp. 382-412, p. 384. Je traduis. [“can expand or contract their tales to suit their audiences or themes; thus storytellers in the Homeric poems are presented as improvisers rather than

là d'une spécificité des personnages homériques d'aèdes : il en va ainsi dans toutes les épopées, dès lors qu'elle thématise l'activité du chant lui-même, comme c'est le cas autant dans *Beowulf* que dans le *Kalevala* ou le *Râmâyana*. Et s'il est vrai que le *Heike monogatari* ne met pas en scène d'aède en tant que tel, le personnage de Giô, présenté dans le premier livre, est valorisé pour son talent d'improvisation²⁰⁶. Du reste, la prolifération des versions de cette épopée japonaise, à elle seule, suffirait à nous convaincre que le texte traditionnellement récité par des moines aveugles était en permanente évolution²⁰⁷.

Il n'en va pas seulement ainsi des personnages dont l'épopée propose une représentation intradiégétique. Comme l'ont montré les anthropologues, c'est encore le cas des aèdes réels, Slaves du Sud²⁰⁸, Russes²⁰⁹ ou Tibétains²¹⁰, dont les performances ont pu être étudiées. Il faut lever cependant deux ambiguïtés. D'une part, ce point n'est pas spécifique à l'épopée : ainsi, les « chantefables » de Suzhou, genre oral non épique, sont performées par des chanteurs ayant tout autant recours à l'improvisation²¹¹. D'autre part, « l'improvisation » ne doit pas être entendue ici comme une détermination de *contenu*, mais comme une propriété purement formelle de composition des textes : il ne s'agit pas de dire que la performance épique invente *ex nihilo* des histoires ou des héros dont on n'a jamais entendu parler. Il s'agit simplement de pointer que *le moment de la performance est unique* et que l'aède y produit des énoncés inédits par recomposition du matériau traditionnel. C'est la raison pour laquelle Albert Lord en vient à réfuter l'usage du terme « improvisation » :

L'usage du terme « improvisation » pour décrire la méthode de composition des épopées orales-traditionnelles slaves du sud a causé des malentendus. [...] C'est la raison pour laquelle je préfère dire « composition par formule et thème ». « Composition en performance » ou même « recomposition en performance » sont des expressions satisfaisantes tant qu'on ne les considère pas comme équivalentes au terme « improvisation » qui, dans mon esprit, signifie fabriquer une nouvelle chanson non traditionnelle à partir d'éléments eux-mêmes non traditionnels²¹².

reciters of memorized texts.”]

²⁰⁶ Voir Elizabeth Oyler, « Giô: Women and Performance in the *Heike monogatari* », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 64, n° 2 (Dec., 2004), pp. 341-365.

²⁰⁷ Voir Kenneth D. Butler, « The Textual Evolution of *The Heike Monogatari* », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 26 (1966), pp. 5-51.

²⁰⁸ Voir Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1960.

²⁰⁹ Voir Matija Murko, « The Singers and their Epic Songs », in *Oral Tradition*, 5/1 (1990), pp. 107-130, p. 117-118.

²¹⁰ Nous y reviendrons un peu plus loin dans cette partie.

²¹¹ Voir Mark Bender, « Suzhou Tanci Storytelling in China : Contexts of Performance », in *Oral Tradition*, 13/2, 1998, pp. 330- 376, p. 343.

²¹² Albert B. Lord, *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, 1991, p. 76. Je traduis. [“The use of the term ‘improvisation’ in referring to the method of composition of the South-Slavic oral-traditional epic

En effet, que la performance ne soit pas une création de contenu *ex nihilo* n'empêche pas qu'elle est toujours unique. La « composition par formule et par thème », expression qui fait écho aux travaux de M. Parry, est bien une caractéristique de la composition en situation de performance.

La mise en valeur de ce mode de composition est venue régler la vieille querelle des analystes et des unitaires²¹³. Dans cette querelle, les premiers tâchaient d'expliquer les répétitions et les digressions du texte homérique en en faisant la conséquence d'interpolations ajoutées au texte original, alors que les seconds postulaient l'unité du texte. Mais « en désaccord sur presque tout, les analystes, les unitaires et leurs héritiers se rejoignent pourtant sur un point essentiel. Les uns et les autres admettaient en effet qu'on pouvait traiter l'*Iliade* et l'*Odyssée* comme n'importe quel autre texte écrit et tenter d'identifier le ou les individus qui en étaient l'auteur.²¹⁴ » Or, la théorie de la composition orale-formulaire parvient justement à montrer que la performance orale commande l'usage des formules et des scènes-types comme un canevas formel à partir duquel composer. Ainsi, « les analystes et les unitaires sont renvoyés dos à dos et la “question homérique” perd tout son sens. Il devient impossible de distinguer [...] entre un texte original qui serait dû à Homère et des additions postérieures, puisque les répétitions ne sont pas la conséquence d'une imitation, mais appartiennent à l'essence même du style oral.²¹⁵ » Dès lors, loin de la fausse alternative entre pure répétition et création *ex nihilo*, Parry et Lord ont montré que les formules avaient justement pour fonction de faciliter *la composition chaque fois renouvelée* de l'aède.

Le rite

Mais c'est moins la poétique de l'épopée qui nous intéresse ici que la pragmatique de sa réception, conformément à l'intuition de Foley : « L'idée-force de Foley, c'est que l'oralité a

has caused some misunderstandings. [...] My own preferred term for that type of composition is 'composition by formula and theme.' 'Composition in performance' or possibly 'recomposition in performance' are satisfactory terms as long as one does not equate them with improvisation, which, to my mind, means to make up a new nontraditional song from predominantly nontraditional elements.”]

²¹³ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 30 *sq.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

des conséquences aussi importantes pour la réception de l'œuvre que pour sa composition.²¹⁶ »

Que l'oralité soit le mode de réception des épopées traditionnelles n'implique pas forcément, du reste, que leur mode de production soit celui de l'oralité elle-même. On sait par exemple comment la *recitatio* romaine compose production écrite et réception orale : tandis que l'aède « produit son chant en même temps qu'il l'énonce, le *lector*, lui, voit son rôle médiatisé par la présence de l'écrit. En effet, le texte introduit une dissociation entre [...] ce qui était indissolublement lié : la production et l'énonciation – même quand le poète lit lui-même son œuvre, il n'improvise pas.²¹⁷ » Mais même s'il n'improvise pas, il s'agit malgré tout de faire *comme si* c'était une performance purement orale : « Le *recitator* ne sera pas jugé sur une performance réelle mais sur une performance fictive où il montrera sa compétence. Il va ainsi user d'une combinaison d'écriture et d'oralité, qui donne à son texte écrit et lu les qualités d'une parole orale fictive.²¹⁸ » Du reste, le cas de la *recitatio* romaine n'est pas le seul, et les études récentes ont montré qu'il faut bien souvent dépasser l'opposition entre oralité et écriture, en ce qui concerne la composition des textes²¹⁹. Il n'empêche : à partir du moment où la performance est orale (et même si elle se base sur un texte écrit), la réception possède des spécificités qu'il faut rappeler.

Le fonctionnement de la *recitatio* montre avec tout autant de clarté que celui de la performance intégralement orale que la réception relève du rituel : chant « improvisé » ou lecture d'un texte écrit, les conditions d'émission et de réception de la parole épique sont toujours très précisément déterminées. Et de la même manière que Florence Dupont aura pu essayer de « reconstituer »²²⁰ le *symposium*, elle peut affirmer que la *recitatio* est un « rituel identitaire de la noblesse romaine²²¹ ». Cet aspect rituel, du reste, ne doit pas nous encourager à survaloriser la dimension religieuse des épopées, et à vouloir retrouver la « mythologie » dans les textes : « au contraire, chaque dire efface le précédent, chaque chant épique est le premier.²²² » En ce sens, l'analyse anthropologique du rôle du rite permet de ne pas tomber dans une lecture « mythologique » qui voudrait y voir le signe de la dimension sacrée de

²¹⁶ Florence Goyet (2009).

²¹⁷ Emmanuelle Vallette-Cagnac, *La Lecture à Rome*, Paris, Belin, 1997, p. 116.

²¹⁸ Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1997, p. 256.

²¹⁹ Voir Lauri Honko, « Text as process and practice : The Textualization of Oral Epics », in L. Honko (dir.), *The Textualization of Oral Epics*, Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin, 2000, pp. 3-55, p. 4.

²²⁰ Florence Dupont (1997), p. 30 sq.

²²¹ *Ibid.*, p. 255.

²²² *Ibid.*, pp. 22-23.

l'épopée : l'étude mythologique des textes – selon laquelle, par exemple, les épopées d'Homère auraient eu pour rôle, au même titre que l'œuvre d'Hésiode, de donner à la Grèce archaïque la forme la plus achevée de sa mythologie²²³ (c'est également une conception de l'épopée que l'on retrouve chez certains spécialistes des cultures tibétaines comme africaines²²⁴, japonaises²²⁵ ou indiennes²²⁶) – doit laisser place à une description des modes de réception des textes, et de leurs conséquences. Dans ce cadre, c'est le fonctionnement pragmatique de l'épopée, plus que sa « monumentalité²²⁷ », que nous devons étudier – à moins de tomber dans la version littéraire de ce que Marx appelait en son temps le « fétichisme de la marchandise »²²⁸.

En l'occurrence, le rôle pragmatique du rite est de donner un cadre répétitif à l'apparition d'un contenu nouveau, comme on peut s'en rendre compte en écoutant le fils de l'un des derniers récitants de l'épopée tibétaine de Gesar :

Le *Tuzu Gesar* est performé selon une procédure rigoureuse et un schéma toujours identique. Mon père, Gengdeng Shijia (Wang Yongfu), est la seule personne vivante qui peut exécuter la version complète du *Tuzu Gesar*. Il a fait remarquer que « la procédure et le schéma de la performance remontent aux temps anciens, et si les artistes ne suivent pas cette procédure et ce schéma ils offensent les dieux et le roi Gesar, si bien qu'ils vont se sentir coupables et être punis à cause du Karma »²²⁹.

Par la performance d'un ensemble de gestes toujours identiques, l'aède prétend pouvoir mettre son auditoire en contact avec un temps passé ; sans doute la croyance en l'identité et la pureté des pratiques rituelles est-elle une sorte de postulat de la pensée religieuse. Mais cela n'empêche, la conséquence pratique d'une telle répétition est que la récitation épique, dont le

²²³ Voir Marcel Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

²²⁴ Christian Skydou, « Épopée et identité : exemples africains », in *Journal des africanistes*, 1988, tome 58, fascicule 1. pp. 7-22.

²²⁵ Voir Herbert S. Joseph, « The *Heike Monogatari* : Buddhist Ethics and the Code of the Samurai », in *Folklore*, Vol. 87, n° 1 (1976), pp. 96-104.

²²⁶ Madeleine Biarreau, *op. cit.*, p. X-XXI.

²²⁷ Voir Florence Dupont (1997), p. 105 *sq.*, et Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 51 *sq.*

²²⁸ Voir Karl Marx, *Le Capital* [1867], I, I, IV. Le fétichisme de la marchandise est le phénomène social par lequel, dans l'économie capitaliste, les acteurs « oublient » que la marchandise est le produit du travail humain, et se rapportent à elle comme si c'était seulement une chose indépendante – jusqu'à ce que tous les rapports humains prennent l'apparence de rapports entre des choses.

²²⁹ WANG Guoming, « The Tuzu Gesar Epic: Performance and Singers », in *Oral Tradition*, 25/2 (2010), pp. 381-390, p. 383. Je traduis. [“The *Tuzu Gesar* is performed according to a strict procedure and within a unique pattern. My father, Gengdeng Shijia (Wang Yongfu), is the only living individual who can perform the complete version of the *Tuzu Gesar*. He has observed that ‘the procedure and performance pattern date back to ancient times, and if performers do not follow this procedure or pattern they will offend the deities and King Gesar, and they will also feel guilty and be punished due to Karma.’”]

contenu évolue au fur et à mesure des récitations, a lieu dans un cadre rigide :

Plusieurs jours avant l'événement, l'aède va habituellement dans une vallée à plusieurs kilomètres de là pour chercher de l'eau à différentes sources (entre six et neuf), et aussi couper quelques branches du haut d'un cyprès, pour adorer Gesar et les autres dieux. En outre, il nettoie le lieu de la performance et brûle les brindilles pour purifier le site. Puis, l'aède met des vêtements spéciaux, fait brûler de l'encens et des rameaux de cyprès, allume les lampes de Bouddha, offre l'eau pure qu'il a recueillie, et récite les prières. Ensuite, il répand un peu de vin et d'eau, et se met à adorer trois niveaux de dieux : le « Roi du Ciel », le « Trésor médian » et le « Dragon », ainsi que de tous les dieux de la montagne et de la famille. On croit que si l'interprète suit ces procédures, les gens ne souffriront guère de maladie ou ne seront pas victimes d'une catastrophe, et qu'ils pourront également profiter de bonnes récoltes pour l'année entière. Une fois toutes ces étapes terminées, il commence sa performance²³⁰.

Cette description, si on la regarde d'un point de vue purement anthropologique, sans rentrer dans le détail des considérations mystiques, nous apprend que la performance de l'épopée est un acte rituel, dont les gestes sont codés, et qui se communique à une assemblée qui partage un certain nombre de valeurs. Le rite s'adresse, d'abord, à une communauté.

b. La communauté

Ce n'est pas tout : si grâce au cadre de réception, le dispositif épique peut accueillir un contenu relativement nouveau, c'est-à-dire en rupture diachronique, sa dimension orale le rend nécessairement identique pour tous les auditeurs, c'est-à-dire en continuité synchronique (on verra qu'il n'en est pas de même dans le cas du roman, qui demande un type de consommation personnel impliquant une incommensurabilité relative des expériences de lecture) : chaque performance est unique à un moment (t), mais identique pour tous les auditeurs de ce moment. Du fait de l'oralité, la récitation épique définit ainsi un espace de publicité, au sens de Hannah Arendt : « tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu de tous, jouit de la plus grande publicité possible.²³¹ » La performance contribue ainsi à la production d'une communauté de réception, et l'épopée peut être dite créatrice de structure sociale.

²³⁰ *Ibid*, p. 384.

²³¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], tr. fr. G. Fradier, Paris, Pocket, 1992, p. 89.

L'assemblée

En effet, non seulement l'épopée n'est pas destinée à être lue, mais elle n'est pas destinée à être écoutée par un individu. Elle est destinée à être entendue par un groupe. Nous tenons en général trop peu compte, dans nos analyses, du fait que l'épopée s'adresse ainsi à un collectif ; le fait que nous ayons nous-mêmes la plupart du temps accès à des textes écrits, que nous lisons silencieusement comme des romans, ne facilite pas la bonne compréhension du dispositif épique. Car lire l'*Odyssée* en livre nous incitera, quelle que soit la valeur de la traduction utilisée, à oublier le dispositif de réception véritable : l'expérience que nous avons des romans, l'identification du lecteur au personnage que la lecture silencieuse opère habituellement, nous poussent à nous sentir avec Ulysse dans une empathie que les auditeurs traditionnels, sans doute, ne connaissaient pas – ou pas en tant qu'individus s'identifiant à un individu. Pour le comprendre, repartons de la manière dont les épopées elles-mêmes présentent les performances de récitations.

Outre l'aède Phémios, qui chante pour les Prétendants, mais contre son gré (I, 150 *sq.*, XXII, 330 *sq.*), l'*Odyssée* met en scène de façon relativement précise Démodocos, l'aède des Phéaciens. Voici trois descriptions de ses performances :

Le héraut reparut, conduisant le fidèle aède,
À qui la Muse aimante avait donné joie et souffrance,
Lui ayant pris ses yeux, mais donné la douceur du chant.
Pontonoos plaça pour lui, au milieu des convives [μεσσω δαιτμονων, *méssô daitumonôn*],
Un siège à clous d'argent, qu'il adossa contre un pilier ;
Il suspendit à un crochet, au-dessus de sa tête,
La cithare au son clair et lui montra comment la prendre ;
Sur une belle table il posa la corbeille à pain
Et la coupe de vin, pour qu'il pût boire à son envie.
(VIII, 62-70)

Lors, le héraut
Partit chercher la lyre creuse à la maison du roi.
Neuf arbitres, choisis par le peuple, se levèrent ;
Chargés d'organiser les jeux, ils firent aplanir
Le sol, pour ménager une superbe et vaste arène.
Le héraut reparut, portant la citare au son clair.
Alors Démodocos se mit au centre [μεσον, *méson*] ; autour de lui,
Des jeunes dans la fleur de l'âge, exercés à la danse,
Frappaient des pieds le terrain consacré, tandis qu'Ulysse
Regardait, tout émerveillé, ce tourbillon de pas.
L'aède, après quelques accords, commença un beau chant
Sur les amours d'Arès et d'Aphrodite couronnée.

(VIII, 256-267)

Lorsque le héraut reparut, menant Démodocos
Le brave aède aimé de tous ; il alla l'installer
Au centre du festin [μεσσω δαιθμονων, *méssô daitumonôn*] et l'adossa au grand pillier.

(VIII, 471-473)

Ces trois scènes sont comme on le voit caractérisées par l'accent mis sur la place de l'aède, au centre du festin, au milieu des invités, polarisant l'attention des membres de l'assemblée et contribuant, derechef, à lui donner sa structure.

Si une telle mise en scène peut être considérée comme valable pour décrire la réception de l'épopée homérique elle-même, il faudra le prendre en compte dans notre manière d'analyser le texte. Par exemple, il faudra interpréter soigneusement le récit d'Ulysse aux Phéaciens : dans cette scène, Ulysse est le narrateur et le peuple d'Alkinoos la communauté des auditeurs. On peut donc penser que si le dispositif livresque pousse le lecteur moderne à s'identifier au fils de Laërte, la performance orale poussait l'auditoire traditionnel à s'identifier aux Phéaciens. De là, les chants IX à XII prennent un tout autre sens : si les Phéaciens sont bien les représentants dans l'histoire de l'auditoire traditionnel dans la réalité, cela signifie que l'aède réel demande à un peuple de *juger* Ulysse.

Le peuple

En effet, à ce moment de l'*Odyssée*, Ulysse est pris dans une double contrainte (*double bind*) : s'il a besoin de l'aide des Phéaciens, c'est parce qu'il a perdu ses compagnons, notamment à cause de certaines fautes qui prouvent que ce n'est pas un bon roi. Or, pour obtenir cette aide, il doit à la fois montrer et expliquer ces pertes humaines (sans quoi il n'aurait pas besoin d'eux) – et donc avouer qu'il est un mauvais roi – et en même temps il doit les convaincre qu'il en vaut la peine malgré l'interdit de Poséidon qui les assure que le ramener chez lui leur vaudra de grands malheurs (VIII, 557-558) : une entreprise si hardie de leur part, suicidaire, ne serait justifiée que s'il était un roi exceptionnel. Le *double bind* est donc le suivant : Ulysse doit prouver qu'il est bon roi, tout en racontant des faits qui tendraient à montrer que c'est un mauvais roi. C'est cette double nécessité qui explique la structure de cette deuxième partie de l'*Odyssée* : à la fois qu'Ulysse soit narrateur et le fait qu'il perde, les uns après les autres dans

une espèce de fuite en avant tragique, tous ses hommes²³². L'épopée a trouvé la forme narrative du problème dans lequel est placé Ulysse. Ainsi s'explique « ce dédoublement du récit entre le poète et son héros [qui] a surpris et [qui a fait que] l'on s'est, dès l'Antiquité, interrogé sur sa signification.²³³ »

Un tel dispositif, poussant le public à s'identifier aux Phéaciens, transforme une assemblée d'auditeurs en tribunal populaire, appelé à juger de la valeur politique d'un héros. Autrement dit, contrairement à la dimension essentiellement ludique de l'acte de réception du roman, la réception épique est une réception « sérieuse », assise sur des valeurs partagées par un peuple ; en lesquelles les membres de l'auditoire se rapportent avec confiance et « foi ». Une telle dimension interdit de considérer que l'auditeur traditionnel se référât à l'épopée comme nous à un roman. Il s'y réfère tout à la fois comme à un lieu de « vérité » (comme on le verra dans la deuxième partie) et de plaisir.

c. Le plaisir

Comme l'écrit Florence Dupont, en effet, une performance réussie est celle qui aura permis de créer de la sociabilité : « Le banquet raté comme celui de Trimalchion gaspille sans la convertir toute l'énergie investie ; le désordre, le chaos social, l'indifférenciation des convives, l'impossible échange [...] signalent une entropie élevée du système.²³⁴ » Dans ce cadre, on peut considérer que le plaisir est la preuve affective, pour la communauté, du rituel réussi, celui qui est générateur d'ordre social : il découle en effet naturellement de la reconnaissance partagée des éléments connus par l'assemblée en tant que groupe. Une telle hypothèse est du reste validée par une rapide analyse étymologique de la manière dont sont décrits, dans les œuvres d'Homère, les effets sur l'auditoire de la récitation épique.

Le plaisir comme but

L'idée selon laquelle la représentation des histoires traditionnelles aurait pour seul but de

²³² Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 217.

²³³ *Ibid.*, p. 208-209.

²³⁴ Florence Dupont (1997), p. 286.

donner du plaisir à l'auditoire est classique dans les épopées, comme le souligne W. C. Scott : « Démodocus divertit les Phéaciens avec des histoires au sujet de la querelle d'Ulysse et d'Achille, les amours d'Arès et d'Aphrodite, et le cheval de bois. Pour ces hommes – tant les poètes que leur public – et à ces occasions, on n'attend pas autre chose de la chanson narrative orale qu'une forme de divertissement²³⁵. » Au-delà des aèdes professionnels, c'est le personnage d'Ulysse lui-même qui, dans l'*Odyssée*, exemplifie les vertus du conteur – et, de ce fait – les propriétés que l'auditoire (identifié au groupe des Phéaciens) attend de la part du récitant :

Ulysse a tous les traits du conteur homérique idéal : il raconte des histoires qui divertissent, il transmet des faits et vise à dire des vérités, il est capable de manipuler ses histoires en fonction du public et de la situation dans laquelle il se trouve, il improvise avec des motifs standards et répétés, et il construit ses histoires à partir d'une matrice qui lui sert de base, donnant ainsi un sens différent à chacun de ses récits, même quand ils sont façonnés à partir de détails répétés. D'une manière plus spéculative, il est clair que c'est Homère lui-même qui se trouve derrière ce portrait du poète²³⁶.

Loin d'être un obstacle à la production du plaisir, la préconnaissance de l'intrigue (dont le dévoilement, pour le lecteur de roman, tient presque du blasphème) sert de moteur à un plaisir proche de celui que procure la musique : un art de la répétition et la variation, de l'improvisation à partir d'un thème, de la nouvelle version du standard, etc. Car en quoi consiste, exactement ce plaisir ? De la même manière que les Sirènes ont pour principal argument de séduction leur capacité à chanter la guerre de Troie (XII, 186-194), c'est-à-dire précisément ce qu'Ulysse d'un côté, et l'auditeur traditionnel de l'autre, connaissent le mieux, le plaisir des Phéaciens à l'écoute de Démodocos est un plaisir de reconnaissance. En effet, on lit, en se rapportant au texte d'Homère décrivant les conséquences de la récitation des amours d'Arès et Aphrodite :

Voilà ce que chantait le glorieux aède. Ulysse
Éprouvait, à l'entendre, autant de plaisir [τέρπει, *terpei*] que les autres.
(VIII, 367-368)

²³⁵ William C. Scott, *op. cit.*, p. 384. [“Demodocus entertains the Phaeacians with tales about the quarrel of Odysseus and Achilles, the affair of Ares and Aphrodite, and the Wooden Horse. For these men—both the poets and their audiences—and for these occasions, oral narrative song is expected to be solely entertainment.”]

²³⁶ *Ibid.*, p. 409. [“Odysseus has all the traits of the ideal Homeric storyteller: he does tell tales which entertain; he does convey facts and aim to tell truths; he is able to manipulate his stories to suit the audience and the situation in which he finds himself; he improvises using standard and repeated motifs; and he does build his stories on the basis of a matrix, thus giving a different point to each of his tales even when they are shaped from repeated details. More speculatively—it is clear that Homer himself lies beneath this portrait of the poet.”]

Le verbe par lequel Homère transcrit cette idée d'« éprouver du plaisir », *τέρπει*, était déjà employé pour les sirènes (*τερψαμενος*, *terpsamenos*, XII, 188) ; on le retrouve aussi dans l'*Iliade* :

Et tout le jour, en chœur, les fils des Achéens chantèrent
Le beau péan pour obtenir les grâces de leur dieu ;
Et l'Archer se plaisait [*τέρπει*, *térpet*] à les entendre ainsi chanter.
(I, 472-474)

Regardons ce verbe de plus près.

Le plaisir comme affect collectif

Dans la mythologie grecque, Euterpe (en grec Εὐτέρπη, *Eutérpê*, « qui sait plaire ») était la Muse qui présidait à la Musique ; dans les épopées homériques, le plaisir est le sentiment que l'on éprouve lorsque l'on entend chanter – et plus précisément, lorsque l'on entend chanter sa propre gloire. Il n'est donc pas anodin que l'« enchantement » épique soit lié à la connaissance et à la reconnaissance, par le public, de ce qui lui est chanté : il s'agit de l'effet ressenti lorsque l'on écoute quelque chose qui nous rassasie. C'est ainsi que l'on comprend l'emploi de ce verbe lorsque Achille a fini de pleurer dans l'*Iliade* :

L'emploi du verbe *τέρπω* « rassasier, avoir la pleine jouissance de » avec le terme *ἔμπερος* « désir / besoin », marque la fin des sanglots suscités chez Achille par le discours de Priam. Achille, à l'image de Nintu / Mami dans le Déluge, a « achevé sa lamentation », et s'est « rassasié de larmes ». C'est un besoin physique pour Achille d'évacuer par les larmes sa tristesse loin de son corps et de sa pensée²³⁷.

Cherchant à rassasier la communauté, l'épopée se conçoit donc comme une consolidation de la communauté par la représentation d'elle-même. C'est également ce que l'on observe dans la représentation que se font les poètes du plaisir que prennent les dieux à écouter les hymnes qui leur sont offerts :

Le dieu est donc censé non seulement assister à la fête, mais y trouver un plaisir très vif. Le verbe *τέρπω*, comme le composé ici utilisé et le substantif *τέρψις*, évoque de préférence un plaisir de qualité, nuance que rend assez bien notre mot « joie », et connote souvent l'idée de satiété, de plénitude ; comme dit Chantraine, il signifie, à la voix moyenne, « trouver une pleine satisfaction de son désir ». Plutôt qu'une émotion violente qui ne peut durer qu'un moment, c'est donc un état émotionnel durable qui

²³⁷ Anne-Caroline Rendu, « Cri ou silence : deuil des dieux et des héros dans la littérature mésopotamienne », in *Revue de l'histoire des religions*, n° 2, 2008, pp. 199-221, p. 219.

est noté ici, la fête s'étalant dans le temps²³⁸.

Dès lors, le rôle de l'épopée homérique est bien d'enchanter l'auditoire, c'est-à-dire de le renforcer dans son identité de groupe par la représentation de son imaginaire collectif. Mieux, comme on le voit à propos de la musique, « l'enchantement » du public sera réussi si le poète parvient à ce que l'auditoire s'identifie parfaitement avec le sujet d'énonciation : « À en croire le poète, la prestation musicale est à ce point prenante que le public envoûté *assimile sa propre voix à celle du chœur*.²³⁹ » On voit bien alors que la performance musicale est le moyen de constituer le public comme sujet collectif de sa propre tradition. Le plaisir est le nom de l'affect par lequel s'opère cette constitution d'une communauté que l'épopée présuppose (parce qu'il est lié à la reconnaissance de la tradition) en même temps qu'elle la produit.

Produire la communauté

L'épopée existe donc *pour* la communauté.

« Pour elle », en un premier sens : en fonction de ce qu'elle connaît et pour son plaisir. Raison pour laquelle le Père le Bossu notait qu'Homère avait sans doute composé ses épopées en fonction de son auditoire – que ses œuvres étaient adressées²⁴⁰. Mais « pour elle » aussi en un second sens : pour que cette communauté advienne. En ce sens, l'œuvre n'est pas seulement adressée à l'auditoire (ce qui explique qu'elle change lorsque celui-ci change), elle contribue à le produire :

Les spécialistes de l'oralité nous décrivent en effet un double mouvement. D'une part, l'épopée est en perpétuelle mutation, elle est dans un rapport étroit avec son public, qui ne cesse de la transformer. D'autre part, elle constitue un univers commun au récitant et au public, chacun baignant dans l'épopée depuis son plus jeune âge²⁴¹.

Premier mouvement : la tradition dont l'épopée exploite le fonds est un « univers commun ». Chaque public déterminé, ne cessant de la pousser à se transformer, lui imprime sa

²³⁸ André Motte, « L'expression de l'émotion musicale dans les Hymnes homériques de l'époque archaïque », in *Kernos*, n° 21, 2008, pp. 155-172, p. 158.

²³⁹ *Ibid.*, je souligne.

²⁴⁰ Voir Olivia Rosenthal, « Épopée et roman dans les discours théoriques en France (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles) », in G. Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 173-188, p. 185.

²⁴¹ Florence Goyet, « Sur les conditions de possibilité d'une épopée refondatrice », in colloque « L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XX^{ème} siècle à l'époque contemporaine », Université de Strasbourg, 24-25 juin 2011.

marque ; cette « popularité » signifie avant tout que, loin d'être assignée à un auteur unique (qui y apposera son nom), l'épopée est le fruit d'une création collective, dont l'oralité – ou l'« auralité²⁴² » – est une condition presque nécessaire. C'est en effet parce que le texte est dit devant un auditoire déterminé (et non proposé une fois achevé à une lecture intime et silencieuse), jamais identique et qui peut manifester directement son plaisir ou son mécontentement, qu'il prend cette dimension.

Deuxième mouvement : réciproquement, ce plaisir lui-même n'est pas sans rapport avec une certaine structuration de la collectivité et de son imaginaire. Non seulement l'épopée rassemble les corps, mais elle « constitue » l'univers commun. C'est là la dimension performative de la performance, et la fonction sociale du plaisir. On peut suivre ici la métaphore thermodynamique utilisée par Florence Dupont :

On peut être tenté de mettre en rapport la quantité d'énergie dépensée par la collectivité pour faire la fête avec l'énergie qu'en reçoivent les destinataires de la fête qui, arrivés fatigués, en repartent réconfortés. Et puisque le succès d'une fête est la sociabilité qu'elle réussit à établir entre les participants, nous suggérons que ce réconfort est dû à l'harmonie vécue dans cette microsociété de la fête. Il y aurait là une transformation d'énergie économique en structure sociale, grâce au rituel qui fonctionne comme une machine²⁴³.

Création collective, l'épopée est aussi une production de la collectivité et de son imaginaire. Comment y parvient-elle ? C'est le rôle de la rhétorique de la tradition : en faisant passer même les éléments nouveaux pour des éléments bien connus, en donnant une « intelligibilité traditionnelle » à ce qui n'est qu'à peine encore pensable, elle contribue à souder l'assemblée dans la reconnaissance d'une identité collective d'abord en partie fictive. Avant d'étudier comment le fonctionnement d'une telle rhétorique s'articule avec le dispositif de la réception épique, l'étude de la « consommation » du roman nous permettra d'en mesurer la singularité.

2. Conditions de la consommation romanesque

De la même manière que l'on peut distinguer, dans l'épopée, le cycle narratif et la performance unique qui en donne une version, dans des circonstances précises, à ses auditeurs,

²⁴² Florence Goyet (2009) : « un texte "oral" (composé à travers la récitation), est aussi et peut-être avant tout un texte "aural": reçu par l'oreille. Une épopée fait appel à l'auditeur, qui partage avec le récitant un savoir. »

²⁴³ Florence Dupont (1997), p. 285.

on peut distinguer, en ce qui concerne le roman, l'œuvre identique à soi, unique (l'œuvre *Le Rouge et le Noir*), de ses multiples « performances »²⁴⁴ reçues (ma lecture de mon exemplaire du *Rouge et le Noir*, tel qu'il est édité dans telle maison d'édition, par tel éditeur, dans tel format). Cette distinction reprend en partie la distinction classique de Kant, dans sa *Doctrine du droit*, entre le livre comme discours (unique, propriété de l'auteur) et le livre comme « *opus mechanicum* » (reproductible, propriété du lecteur)²⁴⁵. En partie seulement, parce que ce que nous appelons la « consommation » ne concerne pas seulement le livre dans sa matérialité de support, mais prend également en compte l'activité de lecture : nous nous intéresserons moins ici à analyser un problème juridique qu'à décrire une pratique. Comme l'épopée contribuait à la structuration du sujet collectif de sa réception (la « communauté »), l'analyse des conditions de la réception romanesque montre ainsi que le roman sert la construction de la subjectivité du lecteur. Parmi elles, on peut distinguer celles qui sont relatives au support de réception (l'objet, matériel) et celles qui sont relatives à *l'activité* de réception (la lecture).

a. Le support

Comme le notait Walter Benjamin, ce qui distingue le roman d'autres formes de narration, « c'est qu'il est inséparable du livre²⁴⁶ ». Jusqu'au développement très récent de la technologie numérique, l'histoire de la réception du roman fut en effet une histoire du livre. Mais lorsque Roger Chartier se demande si un livre est « un discours qui a cohérence et unité ou bien une anthologie de fragments et d'extraits ?²⁴⁷ », il nous incite à établir une distinction entre deux types de textes qui se matérialisent également dans ce que nous avons coutume d'appeler « livre ». Nous suivrons donc Roland Barthes, qui réserve le mot *livre* au premier membre de l'alternative (« discours cohérent ») et qui appelle *album* l'autre membre (« anthologie de

²⁴⁴ Voir Brigitte Ouvry-Vial, « Performance du texte dans le livre ou le rôle de l'éditeur dans son accomplissement », in *Textes en Performances*, Actes du colloque Cernet, novembre 2003, A. Barras et É. Eigenmann (éds.), MétisPresses, Genève, 2006, pp. 171-182. Voir aussi Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô (dirs.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

²⁴⁵ Voir Roger Chartier, « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques », in *Le français aujourd'hui*, 2012/3 n°178, pp. 11-26, p. 12.

²⁴⁶ Cité par Hans-Heino Ewers, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration. Réflexions à partir de Walter Benjamin », in *Revue de littérature comparée*, 2002/4 n° 304, pp. 421-430, p. 423.

²⁴⁷ Roger Chartier, « Qu'est-ce qu'un livre ? », in *La Lettre du Collège de France* n° 31, Paris, Collège de France, juin 2011, pp. 58-60, p. 58.

fragments »). La distinction album/livre, empruntée à Mallarmé, consiste ainsi dans le fait que le livre est « architectural et prémédité²⁴⁸ », quand l'album n'est qu'un « recueil des inspirations du hasard²⁴⁹ ». Comme Barthes également, nous appellerons *volume* la « pure surface d'écriture, structurée formellement, et non encore par le contenu²⁵⁰ », c'est-à-dire ce qui peut être ou bien un livre, ou bien un album. En l'occurrence, pour nous, le *codex* : « Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'invention du livre qui est encore le nôtre, le codex, avec ses feuillets, ses pages et ses index, accueille dans un nouvel objet les Écritures sacrées et les oeuvres des auteurs grecs et latins.²⁵¹ »

Dès lors, on pourra proposer trois niveaux dans l'analyse : certaines des conditions pragmatiques de la réception du roman sont liées à la nature fixe de l'*écrit* (par opposition à la littérature orale) ; d'autres sont liées, parmi les écrits, à la nature nomade du *volume* (par opposition à la littérature écrite sur affiche ou sur écran) ; d'autres enfin, parmi les volumes, à la nature architecturale et préméditée du *livre* (par opposition à la contingence de l'organisation de l'album).

L'écrit

On oppose, au moins depuis le *Phèdre* de Platon, la pensée telle qu'elle s'exprime dans la parole, et la pensée telle qu'elle s'exprime dans l'écrit. Dans un passage célèbre de ce dialogue, Socrate s'inquiète du fait que l'écriture ne soit qu'une « image », morte, de la pensée, alors que le « *logos* », lui, est « vivant [ζῶον, *zôon*] et doté d'une âme » (276 a). Au service de cette thèse, il emploie cinq arguments, dont deux nous intéressent particulièrement. Après avoir souligné que l'écriture empêche le travail de la mémoire (275a) et ne développe pas la véritable science (275b), et avant d'expliquer que le discours écrit n'est pas autosuffisant et ne peut se défendre seul (275e), il explique que l'écriture comme la peinture représentent des êtres qui ont l'air vivants mais « qui restent figés dans une pose solennelle et

²⁴⁸ Cité par Roland Barthes dans *La Préparation du roman*, Les Cours et les séminaires au collège de France de Roland Barthes, sous la direction d'É. Marty, texte établi par N. Léger, Paris, Seuil / IMEC, collection Traces écrites, 2003, *ibid.*, p. 246.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 246.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 240.

²⁵¹ Roger Chartier (2012), p. 21.

gardent le silence²⁵² » (275d). Immuable, la parole écrite est muette, et le récepteur ne peut l'interroger comme il interrogerait l'émetteur d'une parole orale. Qui plus est, l'écriture est nomade : « Chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire²⁵³ » (275e). Elle est nomade dans le temps (l'écrit traverse les époques, et le *Rouge et le Noir* que nous lisons aujourd'hui comporte peu ou prou les mêmes signes, dans le même ordre, que celui que Stendhal publie en 1831) et dans l'espace (il peut rencontrer des lecteurs qui n'étaient pas destinés à le recevoir entre leur mains).

Cette dernière propriété, bien sûr, est facilitée par la mobilité géographique du volume. Mais elle est essentiellement liée à cette propriété de l'écriture que Jacques Derrida appelle son itérabilité : « Il faut qu'elle soit répétable – itérable – en l'absence absolue du destinataire ou de l'ensemble empiriquement déterminable des destinataires.²⁵⁴ » L'écriture (comme *acte* de l'émetteur : écrire) implique en effet autant l'absence du récepteur (sans quoi, il parlerait) que l'écriture (comme *objet* de la lecture par le récepteur : l'écrit) implique celle de l'émetteur. Autrement dit, l'écriture est en droit indépendante de son producteur comme de son récepteur – c'est une parole qui « dérive » :

Pour qu'un écrit soit un écrit, il faut qu'il continue à « agir » et être lisible même si ce qu'on appelle l'auteur de l'écrit ne répond plus de ce qu'il a écrit, de ce qu'il semble avoir signé, qu'il soit provisoirement absent, qu'il soit mort ou qu'en général il n'ait pas soutenu de son intention ou attention absolument actuelle et présente, de la plénitude de son vouloir-dire, cela même qui semble s'être écrit « en son nom ». On pourrait refaire ici l'analyse esquissée tout à l'heure du côté du destinataire. La situation du scripteur et du souscripteur est, quant à l'écrit, foncièrement la même que celle du lecteur. Cette dérive essentielle tenant à l'écriture comme structure itérative, coupée de toute responsabilité absolue, de la conscience comme autorité de dernière instance, orpheline et séparée dès sa naissance de l'assistance de son père, c'est bien ce que Platon condamnait dans le *Phèdre*²⁵⁵.

De ce fait, le sens du signe écrit est en droit indépendant de son contexte de production, comme de son contexte de réception : « un signe écrit comporte une force de rupture avec son contexte, c'est-à-dire l'ensemble des présences qui organisent le moment de son inscription.

²⁵² Platon, *Phèdre*, tr. fr. L. Brisson, Flammarion, GF, 2000, p. 181.

²⁵³ Ibid., p. 180.

²⁵⁴ Jacques Derrida (1972b), p. 375.

²⁵⁵ J. Derrida (1972 b), p. 376. Voir aussi Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972 (1972a).

Cette force de rupture n'est pas un prédicat accidentel, mais la structure même de l'écrit²⁵⁶. » Par ailleurs, comme le texte apparaît, par nature, dans l'absence de son « père », le volume doit aussi *écrire* le nom de celui-ci ; et comme il est fixé une fois pour toutes, ce texte peut acquérir une forme de sacralité qui rétroagit sur ce nom²⁵⁷. Dès lors, paradoxalement, c'est parce que le signe écrit est indépendant de son producteur que la culture du livre ressemble à un fétichisme, et aboutit à la sacralisation de l'écrivain. Pour preuve, la méconnaissance que nous avons la plupart du temps des modes de production de l'« énonciation éditoriale »²⁵⁸ nous pousse à ignorer « la réalité polyphonique, plurielle du texte mis en livre²⁵⁹ » et à rabattre sur le seul auteur toute la « paternité » des écrits qu'il signe.

D'après Derrida, cette force de rupture de l'écrit avec l'auteur (et ses intentions) ne concerne pas simplement le « contexte réel », mais également le contexte « sémiotique ». Par exemple, l'écriture implique la possibilité de tirer une citation d'un contexte et de la greffer dans un autre :

S'agissant maintenant du contexte sémiotique et interne, la force de rupture n'est pas moindre : en raison de son itérabilité essentielle, on peut toujours prélever un syntagme écrit hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné, sans lui faire perdre toute possibilité de fonctionnement [...]. On peut éventuellement lui en reconnaître d'autres en l'inscrivant ou en le *greffant* dans d'autres chaînes²⁶⁰.

En somme, Derrida explique ici la possibilité de l'intertextualité par l'autonomie du signe écrit par rapport à son contexte (réel et linguistique). À cette propriété, qui concerne la production du texte, répond une autre propriété, relative à la réception :

l'horizon sémantique qui commande habituellement la notion de communication est excédé ou crevé par l'intervention de l'écriture, c'est-à-dire d'une *dissémination* qui ne se réduit pas à une *polysémie*. L'écriture se lit, elle ne donne pas lieu, « en dernière instance », à un déchiffrement herméneutique, au décryptage d'un sens ou d'une vérité²⁶¹.

Autrement dit, puisque le texte est toujours orphelin, sa signification ne peut jamais être arrêtée à un vouloir-dire essentiel et définitif : le sens est « disséminé » dans la conscience du

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 377.

²⁵⁷ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, tome I (1954-1975), Paris, Gallimard, Quarto, 2001, pp. 817-847. Sur l'écriture « sans père », voir p. 823.

²⁵⁸ Brigitte Ouvry-Vial, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », in *Communication et langages*, n° 154, 2007, pp. 67-82, p. 79.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Jacques Derrida (1972 b), p. 377.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 392. Voir aussi Jacques Derrida (1972 a), p. 294.

lecteur qui s'échine à le constituer sans jamais pouvoir s'arrêter ou s'assurer qu'il s'agit là de la « bonne » signification, définitive. De cette essentielle incertitude, la rhétorique de l'originalité de l'auteur (que nous étudierons plus loin) est une conséquence directe : surjouer l'autorité est le symptôme que celle-ci ne va pas de soi. Car en réalité, parce qu'il est une chaîne de signes écrits, la signification du roman ne relève pas du vouloir-dire de l'écrivain : elle est par essence toujours ouverte, et toujours en jeu.

Derrida, dans ce texte, pousse plus loin encore sa thèse : proposant de déconstruire l'opposition de la parole et de l'écriture en considérant que toute *parole* est également structurée par la dissémination²⁶², il en vient à contester l'analyse par Austin des actes de langage parce qu'elle ne prendrait pas en compte la rupture essentielle de tout énoncé – même oral – avec un contexte de ce fait incomplètement déterminable²⁶³. Dès lors, même si, comme l'a montré Sophie Rabau, l'écriture est réciproquement structurée par une oralité à la fois perdue et simulée, tant dans les romans anciens où « la représentation de la narration orale occupe une place centrale²⁶⁴ » que dans nombre de romans modernes caractérisés par « une corrélation entre la quête du sens et l'illusion de la co-présence²⁶⁵ », le roman doit être considéré comme un dispositif symbolique nomade et *voué* à la dissémination du sens (nous discuterons dans notre « contrepoin

Le volume

Par différence avec l'affiche, qui ne traverse que le temps, le volume circule aussi dans l'espace²⁶⁶, et peut se retrouver entre des mains que l'auteur n'avait pas prévu de toucher. Ce trait, dont Platon se sert, comme on l'a vu, pour mettre en évidence le danger de l'écriture, signe la dimension essentiellement « démocratique » de la littérature en volume. Dans les faits, la possibilité d'un tel nomadisme est dépendante de tout un système de diffusion qui n'a sans

²⁶² *Ibid.*, p. 378 sq.

²⁶³ *Ibid.*, p. 382 sq.

²⁶⁴ Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 44.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 407.

²⁶⁶ Voir Roger Chartier *et al.*, « Le livre, un patrimoine méconnu », in *Esprit*, 2011/5, pp. 137-156, p. 151.

doute commencé à prendre sa forme actuelle qu'au XIX^{ème} siècle²⁶⁷. C'est en effet seulement à partir du moment où les circuits de diffusions permettent matériellement aux ouvrages d'atteindre des lecteurs que les écrivains ne connaissent pas, que l'écriture cesse d'être un discours adressé à un récepteur précis, pour devenir littérature :

la césure principale, dans l'histoire littéraire moderne, survient autour de 1830, lorsque la littérature cesse d'être essentiellement considérée comme la mise en forme esthétique d'un *discours*, c'est-à-dire d'une parole virtuellement adressée à un destinataire – selon le triple modèle de la rhétorique antique, du dialogisme policé d'Ancien Régime et de l'éloquence révolutionnaire –, pour être définie comme *texte*, texte donné à lire à un public indifférencié, par le biais des nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public (périodique et non périodique), qui s'arrogent alors la fonction médiatrice traditionnellement dévolue à la communication littéraire²⁶⁸.

Cette diffusion nouvelle du livre hors des destinataires traditionnellement visés est l'un des thèmes de *La Nuit des prolétaires*²⁶⁹, ouvrage dans lequel Jacques Rancière montre la dimension émancipatrice d'un acte de lecture arraché par le prolétariat à la domination bourgeoise. Parce que le volume est nomade, il problématise en effet le « partage du sensible » dominant, c'est-à-dire la manière dont une société organise la hiérarchie des êtres. Et c'est précisément en reprenant l'expression de Platon relative au nomadisme du texte que Rancière comprend cette vertu politique de la littérature en volume :

La littérature est ce nouveau régime de l'art d'écrire où l'écrivain est n'importe qui et le lecteur n'importe qui. [...] La littérature est le règne de l'écriture, de la parole qui circule en dehors de toute relation d'adresse déterminée. Cette parole muette, disait Platon, s'en va rouler à droite et à gauche sans savoir à qui il convient de parler et à qui il ne convient pas de parler, il en va ainsi pour cette littérature qui ne s'adresse plus à aucune audience spécifique, partageant une même position dans l'ordre social et tirant de cet éthos des règles d'interprétation et des modes de sensibilité ordonnés²⁷⁰.

C'est du fait que la littérature en volume ne s'adresse à aucun public particulier qu'elle tient sa dimension essentiellement démocratique : « C'est en cela que consiste la démocratie de l'écriture : son mutisme bavard révoque la distinction entre les hommes de la parole en acte et les hommes de la voix souffrante et bruyante, entre ceux qui agissent et ceux qui ne font que

²⁶⁷ Voir Elisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^{ème} - XX^{ème} siècle*, Paris, Seuil, Points histoire, 2004, pp. 115-149.

²⁶⁸ Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, pp. 11-25, p.11.

²⁶⁹ Voir Jacques Rancière, *La Nuit des Prolétaires* [1983], Paris, Hachette, Pluriel, 2010.

²⁷⁰ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 21. Voir aussi Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 15 sq.

vivre.²⁷¹ » Si l'expression « démocratie de l'écriture » est en tant que telle un peu énigmatique, on comprend néanmoins que Rancière s'intéresse à la manière dont le nomadisme du volume implique une égalité en droit radicale des récepteurs – dont aucun n'a été plus que l'autre celui auquel s'adressait l'auteur. Et comme cette égalité rompt avec la structure hiérarchique d'une société qui s'évertue à attribuer à chacun une place bien précise, on peut dire avec lui que ce dispositif est en lui-même subversif. Et en effet, la lecture du volume permet – comparativement à la littérature orale ou à la littérature écrite mais sur affiche – la transgression de certaines exigences de la vie collective. Ainsi, le lecteur du *Rouge et le Noir* découvre, en même temps que le père Sorel, Julien en train de lire sur le toit :

En approchant de son usine, le père Sorel appela Julien de sa voix de stentor ; personne ne répondit. [...] Celui-ci se dirigea vers le hangar ; en y entrant, il chercha vainement Julien à la place qu'il aurait dû occuper, à côté de la scie. Il l'aperçut à cinq ou six pieds de haut, à cheval sur l'une des pièces de la toiture. Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel ; il eût peut-être pardonné à Julien sa taille mince, peu propre aux travaux de force, et si différente de celle de ses aînés ; mais cette manie de lecture lui était odieuse : il ne savait pas lire lui-même.

Ce fut en vain qu'il appela Julien deux ou trois fois. L'attention que le jeune homme donnait à son livre, bien plus que le bruit de la scie, l'empêcha d'entendre la terrible voix de son père. (p. 62)

Lire, c'est être amené à désobéir ; courbé sur le volume et inattentif au monde social, le lecteur s'émancipe en pratique de l'exploitation par le travail, en soustrayant son propre corps aux devoirs que l'organisation sociale définit, attribuant à chacun une fonction et une place qu'il ne doit pas abandonner (« à la place qu'il aurait dû occuper ») afin que le système global fonctionne. Cette dimension transgressive est parfaitement mise en scène par nombre d'ouvrages, parmi ceux qui thématisent l'activité de lecture. Le premier chapitre de *Septentrion* de Calaferte situe son action, précisément, dans une usine :

C'est aux cabinets que j'ai lu le plus abondamment pendant toute une époque qui s'étend à peu près sur dix ans. Je m'y rendais environ sept ou huit fois par jour avec le plus de naturel possible, prétextant un dérangement chronique et suscitant de la part de mes compagnons de travail les plaisanteries que l'on devine. C'était ma manière à moi de m'offrir gratis à la barbe des autorités quelques joyeux moments d'indépendance royale. Le verrou tiré, j'étais sûr qu'on ne viendrait pas me déloger avant la demi-heure suivante. Quelquefois même je ne me donnais pas la peine de faire le simulacre du déculottage, bien que pour une raison inconnue je me sois toujours senti plus à l'aise, dans la posture adéquate, le pantalon en boule sur les chaussures, les fesses nues, le sexe vacant entre les cuisses, le ventre libre, déga-

²⁷¹ Jacques Rancière (2007), p. 21.

jusqu'au nombril²⁷²...

On comprend aisément que dans le cadre de l'usine, comme c'est le cas ici, lire au travail soit une transgression qui ne se peut faire qu'à « la barbe des autorités ». À cette transgression permise par les propriétés matérielles du volume s'ajoute ici la « transgression de classe », puisque le lecteur « prolétaire » a ainsi accès, dans la solitude de la lecture, à un contenu auquel il n'était pas destiné et qui ne lui était pas destiné : le livre vient ainsi problématiser les « circuits légitimes de communication et de domination, par lui entravés [...] et créent ainsi l'étrange "communauté des gens seuls", "qui ne connaît que des singuliers", et qu'on nommera aussi "communauté des égaux"²⁷³ ».

Le livre

Dans sa préface à *Sésame et les Lys*, de John Ruskin, Marcel Proust met lui aussi en scène le caractère transgressif de la lecture du *livre* – et pas seulement du *volume*. C'est en effet parce que le livre est un tout structuré que l'enfant ne désire pas en suspendre la lecture : « Alors, risquant d'être puni si j'étais découvert et l'insomnie qui, le livre fini, se prolongerait peut-être toute la nuit, dès que mes parents étaient couchés je rallumais ma bougie [...] »²⁷⁴ » Un simple *album* n'aurait pas la même puissance de « happer » son lecteur, puisqu'il ferait cohabiter des pièces éparses et sans rapport. Le roman, lui, une fois que la découverte, parfois due au hasard, en est faite, peut emmener son lecteur dans une expérience totalement désocialisante.

En effet, si l'on peut lire un album partiellement, ou dans différents ordres, sans que le sens de ses parties en soit altéré (ainsi d'un recueil de nouvelles, ou d'une revue), les livres doivent être lus selon un certain ordre (même si celui-ci, comme dans *Marelle* de Cortazar, s'émancipe de la linéarité du volume). Plus encore, la continuité du livre (le fait qu'il faille le lire tout entier, et dans un certain ordre, pour avoir accès à la totalité de son sens), cumulée à sa taille (empêchant le lecteur de le terminer en une séance de lecture), implique la discontinuité de la lecture, expérience fragmentée d'un texte continu. On retrouve ici une

²⁷² Louis Calaferte, *Septentrion* [1963], Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 22.

²⁷³ Renaud Pasquier, « Politiques de la lecture », in *Labyrinthe*, n° 17, 2004 (1), pp. 33-63, p. 38-39.

²⁷⁴ Marcel Proust, « Sur la lecture », in J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, trad. fr. M. Proust, Paris, Mercure de France, 1906, p. 22.

potentialité permise par les propriétés matérielles du volume (et plus particulièrement du codex) :

Nous savons aussi que le codex, manuscrit puis imprimé, a permis des gestes inédits. Le lecteur peut feuilleter le livre, désormais organisé à partir de cahiers, feuillets et pages. Le codex peut être paginé et indexé, ce qui permet de citer précisément et retrouver aisément tel ou tel passage. De ce fait, la lecture qu'il favorise est une lecture fragmentée, mais une lecture fragmentée dans laquelle la perception globale de l'oeuvre, imposée par la matérialité même de l'objet, est toujours présente²⁷⁵.

Parmi les volumes, le codex permet de composer continuité du livre et fragmentation de la lecture, c'est-à-dire de poursuivre la même histoire sur plusieurs séances. Et si la manière d'organiser ces séances de lecture a sans doute varié selon les époques et les lecteurs, on peut souligner qu'à partir du moment où le roman a stabilisé la forme de son dispositif livresque, le chapitre est devenu « l'unité de base du roman²⁷⁶ ». Si bien que l'on peut dire avec Ugo Dionne qu'« on assiste, dans les dernières décennies du XVIII^{ème} siècle, [...] au devenir-chapitre du dispositif.²⁷⁷ » Cela ne signifie pas que le chapitre est la conséquence directe de la fragmentation de la lecture ; il faut plutôt le concevoir comme le résultat dialectique de la continuité et de la fragmentation. Il organise une unité de sens lisible en une fois, dont l'intégration au tout de l'oeuvre est prévue par le romancier lui-même. Libre ensuite au lecteur réel de suivre ou non cette segmentation : il peut toujours lire le livre dans le désordre, ou en sauter des pages. Il n'empêche que cet ordre existe – et qu'un livre, à partir de plusieurs centaines de pages, a toutes les chances d'être lu sur plusieurs séances²⁷⁸.

Northrop Frye voyait justement dans cette nécessité de multiplier les séances de lecture le propre de la « fiction » par rapport à ce qu'il appelle l'« epos »²⁷⁹. Edgar Poe, quant à lui, en déduisait l'infériorité des romans sur les nouvelles : pour avoir le maximum d'effet, un texte devait selon lui être lisible en une seule séance (« *be read at one sitting*²⁸⁰ ») : nous sommes donc bien, avec cette question de l'articulation de la continuité du livre et de la

²⁷⁵ Roger Chartier, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », in *Entreprises et histoire*, 2006/2 n° 43, pp. 15-25, p. 24.

²⁷⁶ Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres, Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008, p. 527.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 360.

²⁷⁸ Sur plus de détails sur l'institution de la segmentation romanesque, voir *ibid.*, chap. 4 : « Cadastre : le dispositif classique », p. 271 sq.

²⁷⁹ Northrop Frye, *Anatomy of criticism* [1957], Princeton University Press, 2000, p. 249.

²⁸⁰ Edgar A. Poe, review of *Twice-Told Tales*, p. 572, cité par Dan Shen, « Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of "The Tell-Tale Heart" », in *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 63, n° 3 (December 2008), pp. 321-345, p. 323.

fragmentation des séances de lecture, dans un fait de genre. Du reste, on peut retourner l'argument à l'avantage du roman : puisque le livre doit être lu en plusieurs fois, et qu'il contient pourtant un ordre et une unité, le lecteur devra faire l'effort de le garder en mémoire lorsqu'il ne sera pas en train de lire. De cette manière, le livre abstrait le lecteur de la réalité sociale non seulement pendant les séances, mais également entre deux séances. Et c'est précisément à cause de cela, comme effet d'une dialectique de la continuité et de la fragmentation, que le personnage d'Edmond de Goncourt, Elisa, ne peut plus être efficace au travail. Non parce qu'elle y lit, comme Calaferte, mais parce qu'elle s'y souvient de séances ayant lieu en dehors du travail :

Absente de corps et d'esprit de la maison, la fille, autant que lui permettait l'idéal bas et borné de sa nature, vivait dans un vague et généreux soulèvement, dans le rêve éveillé d'actions grandes, nobles, pures, dans une espèce d'hommage de son cerveau à cela que son métier lui faisait profaner à toute heure.

La réaction de la mère maquerelle ne se fait pas attendre :

« — Éliisa !

— Madame ?

— Monte, ma fille ! Le dialogue avait lieu du haut en bas de l'escalier.

— De quoi, Madame ? fit Éliisa, arrivée sur le seuil de la chambre à la porte toujours ouverte.

— Qu'est-ce qu'on me dit... Des messieurs se plaignent que vous n'êtes plus amoureuse... En voilà un renom propre pour ma maison... C'est les sales livres que tu lis toute la journée... Un peu vite que tu vas me fichier tout ça dans les lieux de l'Enfer, petite traînée !...²⁸¹ »

Les grands livres qui traitent de la lecture – au premier rang desquels *Don Quichotte* ou *Madame Bovary* – considèrent tous que les romans aboutissent, dans l'esprit de leur lecteur, à une sorte de superposition du monde imaginaire (romanesque) et de la réalité. Ils le doivent à la discontinuité de l'acte de lecture, elle-même causée par la continuité et la taille du dispositif livresque. Le bovarysme n'est que la conséquence directe du mode de lecture fragmentaire des livres.

Les trois dimensions que nous avons distinguées dans l'analyse – considérant tour à tour la chose-roman comme un écrit, un volume et un livre – contribuent toutes à faire de l'acte de lecture du roman une expérience de subjectivation individuelle.

²⁸¹ Edmond de Goncourt, *La Fille Éliisa* [1877], Paris, Du Boucher, 2002, p. 41.

b. L'acte de lecture

Pour comprendre les rapports qu'instaure la lecture entre un individu et son milieu, on peut d'abord décrire le « retranchement » qu'elle impose, dont nous avons déjà analysé certaines dimensions en décrivant les propriétés du volume et du livre. Ce faisant, nous comprendrons qu'il s'agit en réalité autant d'une expérience de construction de l'individu que de simple « exil » du monde commun : lecture silencieuse, en même temps affective et réflexive, l'acte de consommation du roman contribue à la subjectivation du lecteur.

L'analyse de l'acte de lecture est un champ que la recherche a abondamment développé au cours des années passées, notamment en ce qui concerne l'histoire des dispositifs livresques et la description des attitudes lectoriales. Nous avons conscience de ne donner ici qu'un aperçu extrêmement limité de ces travaux, dont les résultats mériteraient d'être présentés dans un travail universitaire spécifique. À défaut de pouvoir en rendre compte dans le peu de pages qu'implique une thèse qui doit aussi traiter de bien d'autres dimensions du dispositif romanesque, nous avons pris le parti, sans doute discutable, de poursuivre un double objectif : d'une part, camper un *type* d'attitude, relativement trans-historique, et aisé à opposer à la consommation épique dans la perspective d'un travail comparatif (au risque de laisser de côté l'analyse de détail et la complexité empirique que mériterait un tel objet) ; d'autre part, préparer à l'analyse de la rhétorique du roman dans la deuxième partie (au point de préférer parfois faire parler des romanciers comme Rousseau plutôt que des chercheurs contemporains).

Un retranchement

On se souvient que Julien, dans le *Rouge et le Noir*, parvient à faire totalement abstraction des circonstances dans lesquelles il s'adonne à cette passion, la lecture, que son père honnit tant. Dans un premier temps, nous avons vu dans cet exemple une preuve des possibilités de transgression offertes par le volume, une *chose*. Si nous nous intéressons maintenant plus spécifiquement à l'*acte* de lecture, on peut le qualifier de « désocialisant ». C'est, pour le dire

avec les mots de Marielle Macé, un acte de « retranchement »²⁸². Le livre, selon la métaphore classique, est une fenêtre qui ouvre sur une autre réalité, émancipant le lecteur des contraintes du réel qu'il oublie : une fuite hors du monde commun.

C'est ainsi que Rousseau prétend que la lecture de sa *Nouvelle Héloïse* exile le lecteur hors du monde commun pour lui donner accès aux cœurs des jeunes gens qui s'y écrivent et qui « se replient sur eux-mêmes ; ils se détachent du reste de l'Univers ; et créant entre eux un petit monde différent du nôtre, ils y forment un spectacle véritablement nouveau²⁸³ ». La « réclusion »²⁸⁴ de la lecture et en même temps un exil : « C'est ainsi que ce “petit monde” que crée la passion au sein de l'espace épistolaire est lui-même circonscrit par l'espace imaginaire qui accueille l'expérience fictionnelle, et qui prend la forme, chez Rousseau, d'un exil hors du “monde” commun²⁸⁵. » En ce sens, la notion de « transport » qui définit la conception rousseauiste de la lecture, doit être presque prise au sens propre. Qu'importe, en effet, que ce transport soit véritablement affectif ou « seulement » ludique, « le fait est que le joueur, le lecteur désinvestissent le monde extérieur²⁸⁶ ».

Aussi, que la lecture de roman s'intègre à des pratiques sociales codifiées dont la sociologie peut tâcher de donner les lois²⁸⁷ n'empêche pas que l'acte de lecture soit un acte d'abstraction du monde commun. C'est la raison pour laquelle Florence Dupont, filant la métaphore thermodynamique, interprète le passage de l'oral à l'écrit comme un phénomène de « dégradation de l'énergie » :

L'écriture est en quelque sorte de l'énergie potentielle stockée dans un livre. [...] Mais pour libérer cette énergie, la lecture [...] ne suffit pas, car elle ne créera pas la situation sociale permettant à l'énoncé de trouver sa place dans un événement, d'intégrer le temps, d'être repris dans une énonciation réelle. De fait, la lecture solitaire, d'un voyageur dans le train, d'un enfant dans le grenier, est culturellement sans effet structurant, bien au contraire, le voyageur et l'enfant usent de la lecture pour fuir, s'isoler de leur environnement²⁸⁸.

Contrairement à la récitation épique, la lecture solitaire est un agent destructeur des groupes.

²⁸² Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 29 sq.

²⁸³ Jean-Jacques Rousseau, « Préface » in *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 60.

²⁸⁴ Marielle Macé, op. cit., p. 35.

²⁸⁵ Michel Fournier, « La « révolution » de la lecture romanesque au XVIII^{ème} siècle en France : institutionnalisation de la lecture et émergence d'une nouvelle sensibilité », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2007/2 n° 54-2, pp. 55-73, p. 68.

²⁸⁶ Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, p. 46.

²⁸⁷ Voir Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, 2007, p. 92 sq.

²⁸⁸ Florence Dupont (1997), p. 289.

Paradigmatiquement, comme Proust et comme Alberto Manguel, on lit au lit, dans le lieu de la plus grande intimité, où personne n'a de prise sur le corps du lecteur : « Moi aussi, je lis au lit. [...] La combinaison du lit et du livre me procurait une sorte de foyer où je savais pouvoir revenir, soir après soir, sous n'importe quels cieux. Personne ne m'appellerait pour me prier de faire ceci ou cela ; immobile sous les draps, mon corps ne demandait rien.²⁸⁹ »

Pour autant, la lecture n'est pas une pure expérience de désocialisation, ne serait-ce parce que le déchiffrement des signes implique le recours perpétuel aux conventions linguistiques. Mais le travail de mémoire imposé au lecteur par le livre fait de celui-ci une présence fantomatique qui colonise toute son existence sociale. Hanté par les figures imaginaires qu'il ne partage avec aucun autre, le lecteur acquiert peu à peu, par la lecture, une intériorité qu'il ne peut partager. C'est cette expérience que rapporte, à nouveau, Rousseau :

J'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans. Je ne sais comment j'appris à lire ; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi : *c'est le temps d'où je date sans interruption la conscience de moi-même*. Ma mère avait laissé des romans ; nous nous mîmes à les lire après souper, mon père et moi. Il n'était question d'abord que de m'exercer à la lecture par des livres amusants ; mais bientôt l'intérêt devint si vif que nous lisions tour à tour sans relâche, et passions les nuits à cette occupation. Nous ne pouvions jamais quitter qu'à la fin du volume. Quelquefois mon père, entendant le matin les hirondelles, disait tout honteux : allons nous coucher ; je suis plus enfant que toi²⁹⁰.

En mettant en lien l'oubli des impératifs sociaux et l'apparition de la conscience de soi, Rousseau montre bien comment la lecture de roman contribue à arracher son sujet au monde commun, pour lui permettre de construire un monde qui lui soit propre, et surtout de se construire. Dans cet extrait des *Confessions*, il s'agit encore d'une expérience partagée, avec le père, dans le cadre de communauté familiale. Mais la désocialisation est d'autant plus forte que la lecture est silencieuse.

La lecture silencieuse

Bien sûr, on peut lire silencieusement d'autres genres que le roman, et l'on peut réciproquement lire les romans à voix haute, comme Rousseau à son père ou Daniel Pennac à

²⁸⁹ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture* [1996], tr. fr. Ch. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, Babel, 1998, p. 185.

²⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1789], Paris, Gallimard, Folio, 1995, p. 36-37. Je souligne.

ses élèves²⁹¹. D'ailleurs, jusqu'à l'aube de la modernité, la lecture de fiction fut d'abord et avant tout une lecture orale, comme ce passage de *Don Quichotte* en porte encore le témoignage : « Dans le temps de la moisson, quantité de travailleurs viennent se réunir ici les jours de fête, et parmi eux il s'en trouve toujours un qui sait lire, et celui-là prend un de ces livres à la main et nous nous mettons plus de trente autour de lui, et nous restons à l'écouter avec tant de plaisir qu'il nous ôte plus de mille cheveux blancs.²⁹² »

Qui plus est, la théorie contemporaine a non seulement montré l'importance des communautés interprétatives²⁹³, mais elle a aussi complexifié l'idée que l'on se fait de la pragmatique de la lecture, en mettant en avant l'existence de multiples pratiques de réception collective, « des salons au cyber-espace²⁹⁴ ». Pour autant, depuis le début du XIX^{ème} siècle et l'institution du genre, la version idéal-typique de la consommation romanesque produit moins des communautés au même sens que l'épopée (par le rapprochement sensible des corps et la communication d'une énergie productrice de structure sociale) qu'une sorte de « “communauté seconde” [...] invisible, provisoire, diachronique et sans giron²⁹⁵ ». Le roman moderne, en effet, a toujours globalement été destiné et soumis à la lecture solitaire et silencieuse : comme le notait déjà Bakhtine, « parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et que le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture.²⁹⁶ » Créé pour la lecture silencieuse, le roman contribue à la création de « l'intimité absolue d'une sphère individuelle²⁹⁷ ».

Ce n'est pas tout : un tel mode de lecture du roman produit une plus grande croyance du lecteur dans le monde fictif. La lecture silencieuse a partie liée, en cela, avec l'illusion : « Parce qu'elle annule l'écart, toujours manifeste dans la lecture à haute voix, entre le monde du texte et le monde du lecteur, parce qu'elle donne une force de persuasion inédite aux fables

²⁹¹ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995, et le commentaire de Florence Dupont (1997), p. 277 sq.

²⁹² Cité par Alberto Manguel, *op. cit.*, p. 148.

²⁹³ Voir Stanley Fish, *Quand lire, c'est faire, L'Autorité des communautés interprétatives*, tr. fr. E. Daubenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007

²⁹⁴ Voir DeNel Rehberg Sedo (éd.), *Reading communities from salons to cyberspace*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2011 et Danielle Fuller et DeNel Rehberg Sedo (dir.), *Reading beyond the book, The Social Practices of Contemporary Literary Culture*, New York, Routledge, 2013.

²⁹⁵ Jean-Christophe Bailly, « La tâche du lecteur », in *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 32.

²⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine (1987), p. 441.

²⁹⁷ Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985, p. 67.

des textes de fiction, la lecture silencieuse est un enchantement dangereux.²⁹⁸ » En effet, l'absence d'une voix extérieure (structurée, elle, par la temporalité du monde commun à tous) contribue à laisser dans la lecture silencieuse libre cours au développement d'un temps propre, que Picard appelle « le temps du jeu-fantasme » qui « diffère profondément du temps des horloges ou même de la durée vécue²⁹⁹ ». La lecture silencieuse contribue ainsi, contrairement à la lecture orale, caractérisée par sa « publicité » (au sens d'Hannah Arendt), à la fabrication d'un monde imaginaire et même fantasmatique. Cette dimension privée du contenu de la représentation du lecteur aura ainsi notamment été exploitée, depuis la fin du Moyen Âge, par les genres de la subversion, de l'érotisme et de la dévotion³⁰⁰.

Le roman, quant à lui, est à la fois caractérisé par l'ironie, l'identification sensible et la quête morale (comme on le montrera plus loin) : subversif, sensuel et dévot, il naît comme une synthèse de ces trois types de littérature. Mieux, il les organise au service de la construction de la subjectivité du lecteur. Le lien avec la dévotion, du reste, est double, car il ne concerne pas seulement le contenu. La forme même de la lecture silencieuse, en effet, rappelle celle de la prière ; ce parallèle ne peut-il pas nous indiquer le rôle que pourrait avoir cette pratique dans la construction morale du sujet ? Comme le rappelle Emmanuelle Valette-Cagnac, la découverte de la lecture muette chez saint Ambroise « provoque chez saint Augustin une telle fascination, qu'il finit lui-même par l'adopter et décrit ce brusque changement dans sa façon de lire comme une étape importante de son processus de conversion.³⁰¹ » Après quoi elle cite Augustin et commente : « *J'ai compris qu'aucune voix ne pouvait parvenir aux oreilles de Dieu, si ce n'est l'expression de l'âme.* Ce passage fait ressortir un autre trait caractéristique de la culture antique : le lien étroit entre la lecture et la prière³⁰². » C'est cette proximité de la lecture silencieuse et de la prière qui est au fondement de la conception de la lecture-transport telle qu'elle a été d'abord pensée par Rousseau, qui voulait être lu

comme s'il était le prophète de la vérité divine. [...] Ce qui distinguait la forme de

²⁹⁸ Roger Chartier, « Lectures et lecteurs « populaires » de la Renaissance à l'âge classique », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 337-354, p. 347.

²⁹⁹ Michel Picard (1986), p. 25.

³⁰⁰ Voir Paul Saenger, « Lire aux derniers siècles du Moyen âge », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *op. cit.*, pp. 153-182, p. 179 *sq.*

³⁰¹ Emmanuelle Valette-Cagnac, *op. cit.*, p. 12.

³⁰² *Ibid.*

lecture rousseauiste de celle de ses prédécesseurs [...] c'est qu'on était sommé de lire le genre littéraire le plus suspect, à savoir le roman, comme si c'était la Bible. [...] Rousseau [...] voulait pénétrer par le biais de la littérature au cœur de la vie, de la sienne et de celle de ses lecteurs³⁰³.

Ainsi, pour Rousseau, il s'agissait d'appliquer à la lecture romanesque la révolution de la lecture portée par l'humanisme de la Renaissance, telle que nous l'ont décrite Erwin Panosky et Eugenio Garin³⁰⁴ : faire de la lecture un accès direct aux œuvres, et notamment aux œuvres classiques, sans la médiation de l'appareil de commentaires issu du Moyen Âge. Au-delà du silence, c'est la communication des affects qui se fait l'opérateur de la subjectivation du lecteur.

Lecture affective et lecture réflexive

C'est en effet parce qu'elle accédait directement, par la mobilisation de ses affects, à la conscience du lecteur, que la Bible a pu devenir une référence pour penser la lecture romanesque³⁰⁵. La valorisation de la dimension affective de la lecture romanesque, au XVIII^{ème} siècle, apparaît donc comme une manière de déplacer

sur une forme littéraire nouvelle (ou renouvelée) des gestes anciens. Le roman est lu et relu, su par coeur, cité, récité. Son lecteur est envahi par un texte qu'il habite ; il s'identifie aux héros de l'histoire, déchiffre sa propre vie à travers les fictions de l'intrigue. Dans cette lecture "intensive" d'un nouveau type, c'est la sensibilité toute entière qui se trouve engagée³⁰⁶.

Du reste, une telle attitude, si les lettres reçues par Rousseau en témoignent³⁰⁷, n'est pas l'apanage des seuls lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*. En effet « il existe, bien avant *Pamela* ou *La Nouvelle Héloïse*, des œuvres romanesques qui ont fait l'objet d'une lecture on ne peut plus intensive, et qui ont été lues et relues jusqu'à être apprises par coeur.³⁰⁸ » Les aventures

³⁰³ Robert Darnton, « Rousseau und Seine Leser », cité par R. Wittmann, « Une révolution de la lecture au XVIII^{ème} siècle », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *op. cit.*, pp. 355-391, p. 371.

³⁰⁴ Voir Anthony Grafton, « Le lecteur humaniste », in *ibid.*, pp. 221-263, p. 223 *sq.*

³⁰⁵ Voir Jean-François Gilmont, « Réformes protestantes et lecture », in *ibid.*, pp. 265-296.

³⁰⁶ Roger Chartier, « Livres, lecteurs, lectures », in V. Ferone et D. Roche (éds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, pp. 285-293, p. 287.

³⁰⁷ Raymond Trousson, *Lettres à Jean-Jacques Rousseau sur la Nouvelle Héloïse*, Paris, Champion, 2011.

³⁰⁸ Michel Fournier, art. cit., p. 57. Ce n'est du reste pas seulement le cas du roman. Comme l'a montré Mary Carruthers, c'est même d'une certaine manière le mode « normal » de la lecture. Voir Mary Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge University Press, 1992.

de *Don Quichotte* suffiraient par exemple à montrer que l'on a pu, dès le début du XVII^{ème} siècle, se préoccuper des effets catastrophiques de ce type de lecture intensive ou affective du roman, mettant de côté la raison, poussant le lecteur à ne plus faire la part des choses entre réalité et fiction :

Bref, notre gentilhomme se donnait avec un tel acharnement à ses lectures qu'il y passait ses nuits et ses jours, du soir jusqu'au matin et du matin jusqu'au soir. Il dormait si peu et lisait tellement que son cerveau se dessécha et qu'il finit par perdre la raison. Il avait la tête pleine de tout ce qu'il trouvait dans ses livres : enchantements, querelles, batailles, défis, blessures, galanteries, amours, tourments, aventures impossibles. Et il crut si fort à ce tissu d'inventions et d'extravagances que, pour lui, il n'y avait pas d'histoire plus véridique au monde³⁰⁹.

Ce n'est donc pas la lecture affective en tant que telle qui est découverte par Rousseau. Bien plutôt, c'est la possibilité de transformer l'investissement affectif d'une telle lecture en énergie morale : une bonne manipulation de la passion du lecteur peut le mener à la « vertu »³¹⁰. En l'occurrence, Rousseau s'appuie sur les propriétés du dispositif livresque pour faire coexister chez le lecteur une lecture affective qui se laisse prendre à l'illusion et une lecture réflexive qui n'en est pas dupe et essaie de comprendre l'expérience à laquelle il est soumis :

En étudiant en détail le dispositif péritextuel de *La Nouvelle Héloïse*, Yannick Séité a montré « qu'à côté de la lecture effusive et sentimentale, Rousseau, par le moyen du paratexte, a méthodiquement mis en place les moyens d'une lecture distanciée et réfléchie ». Héritière de l'ancienne lecture intensive, cette lecture distanciée et réfléchie est, dans bien des cas, moins liée au contenu des oeuvres proprement dites qu'à une pratique interprétative que met de l'avant le discours critique, et qui inscrit une finalité morale dans la définition même du genre³¹¹.

C'est ainsi qu'à côté du premier paradigme de la lecture affective, la lecture distanciée qui la recouvre fait passer l'acte de consommation du dispositif romanesque dans un second paradigme : celui de la lecture raisonnable. Cette superposition des régimes de lecture implique un comportement double de la part du lecteur – à la fois impliqué et distant, crédule et incrédule. On pourrait considérer qu'il s'agit là, simplement, d'une contradiction :

Rousseau s'adresse [...] à un lecteur impossible, qui doit être intelligent pour pouvoir déconstruire toutes les contradictions, et sensible pour être capable d'adhérer immédiatement à la beauté et à la bonté du livre. La lecture de l'intelligence est

³⁰⁹ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte* [1605], tr. fr. A. Schulman, Paris, Seuil, Points, 2001, t. I, p. 57.

³¹⁰ Michel Fournier, art. cit., p. 71.

³¹¹ *Ibid.*, p. 64. La citation de Yannick Séité est tirée de *Du livre au lire, La Nouvelle Héloïse, roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 355.

incompatible avec la lecture du cœur : la première exclut la seconde, puisque la raison empêche l'adhésion sentimentale, en exigeant un effort de déconstruction ; la deuxième ne peut fonctionner qu'à travers un aveuglement de la raison³¹².

En fait, plutôt qu'un lecteur impossible, c'est à un lecteur scindé en deux que font appel Rousseau et tous les romanciers. Un lecteur sensible et réflexif en même temps – c'est-à-dire, une nouvelle Héroïse, dont le modèle est fourni par la destinataire des lettres de Saint-Preux :

On connaît bien le pouvoir de Saint-Preux. Ses lettres séduisent Julie en ayant un étrange pouvoir sur son corps. Julie pleure, s'évanouit et tombe malade quand elle lit les lettres les plus émouvantes de son amant. Paradoxalement, elle se révèle une lectrice intelligente : elle sait déconstruire les ruses linguistiques du philosophe, elle censure son style et son comportement³¹³.

Cette superposition, paradoxale, du sentiment et de la réflexion critique, c'est ce que l'on peut appeler avec Michel Picard la « lecture littéraire ».

c. Le plaisir

Si Rousseau avait bien vu le double régime de lecture auquel le dispositif livresque permettait d'astreindre le lecteur de romans, on peut émettre des doutes quant à la possibilité que ce double régime aboutisse à une forme d'édification morale. En effet, la lecture littéraire semble relever d'un domaine plus léger que celui de la docte vertu : celui du jeu, dans lequel sentiment et distance critique cohabitent. Le lecteur y semble chercher le plaisir plutôt que la leçon. Mais cela n'empêche : dans la mesure même où elle est ludique, la lecture littéraire n'est pas dénuée d'effets éthiques : elle participe à la construction de l'autonomie du lecteur.

La lecture comme jeu

Le roman est un genre de la fiction. Comme l'a écrit Jean-Marie Schaeffer, la fiction est une

³¹² Teresa Sousa de Almeida, « La circulation des lettres dans le roman, ou le partage des pouvoirs », in O. M. Ottawa (éd.), *Lectures de La Nouvelle Héroïse/ Reading La Nouvelle Héroïse Today*, Pensée libre n° 4, 1993, pp. 175-184, p. 177.

³¹³ *Ibid.*, p. 178.

« feintise ludique partagée³¹⁴ ». Ludique, elle ne se réduit pas à la simple feintise, rapport dans lequel le récepteur est dupe : « dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux.³¹⁵ » Ainsi, la coexistence des deux régimes de la lecture romanesque – affectif, de l'adhésion et réflexif, de la critique – sont plus généralement liés à la fiction, et plus généralement encore au jeu. C'est la raison pour laquelle, si la fiction a une dimension cognitive (« si le dispositif fictionnel est un opérateur cognitif, c'est parce qu'il correspond à une activité de modélisation, et que toute modélisation *est* une opération cognitive³¹⁶ »), c'est « à une condition pourtant : il faut qu'elle plaise. Cela signifie que, quelles que soient ses éventuelles fonctions, elle ne saurait les remplir que si elle réussit, d'abord, à nous plaire *en tant que fiction*.³¹⁷ » En d'autres termes, le dispositif littéraire doit permettre une conduite esthétique, « si on veut bien admettre qu'il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que cette relation est réglée par le degré de satisfaction (plaisir *ou* déplaisir) immanent à cette relation.³¹⁸ » Quant à ce plaisir lui-même, il ne faut pas l'interpréter comme le point d'arrivée de l'analyse : il ne s'agit pas d'une « borne » physiologique au-delà de laquelle la description des effets du dispositif n'aurait plus de sens. On peut en analyser les tenants et les aboutissants.

Le plaisir de la lecture du roman, donc, est lié à la dimension ludique du texte. Dans *La Lecture comme jeu*, pour comprendre la notion de « lecture littéraire » qui caractérise la réception du roman, Michel Picard propose de repartir du jeu en général – que l'on peut définir, à la suite de Huizinga, de la manière suivante :

une action libre, sentie comme “fictive” et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber tout à fait le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère³¹⁹.

Si l'on met de côté la dimension collective du jeu (absente de la lecture littéraire), on retrouve dans cette description les caractéristiques qui permettent de qualifier le rapport ludique au

³¹⁴ Jean-Marie Schaeffer (1999), p. 148.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 320.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 327.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 328.

³¹⁹ Cité par Michel Picard (1986), p. 13.

roman³²⁰ : l'écart par rapport à la « vie courante », la capacité d'« absorber » le lecteur, la caractérisation de celui-ci comme *utilisateur* (suivant des règles) plus que comme simple *destinataire* d'un acte de communication. La lecture est un jeu – et d'abord, un jeu avec le texte lui-même.

L'exercice de la liberté

Le roman est un texte narratif long, que le lecteur doit consommer en plusieurs séances. À chaque séance, il sait qu'il se rapproche du « fin mot de l'histoire » ; mais jusqu'à la dernière séance, la satisfaction de sa curiosité est reportée. L'intérêt du roman, avant tout lié à la dimension narrative, consisterait pour le lecteur à « résoudre l'intrigue ». Mais s'il s'agit véritablement d'un jeu, le plaisir romanesque doit moins consister en la réception passive du « fin mot de l'histoire » que dans une dialectique entre les contraintes du récit et la liberté du lecteur – c'est-à-dire dans *le jeu* (cette fois au sens du « jeu » entre les pièces d'une machine) que chaque lecteur introduit dans son rapport au dévoilement progressif qu'est le texte. C'est ce qu'a montré Barthes dans *Le Plaisir du texte* : l'intérêt pris par le lecteur ne consiste ni dans un spectacle auquel il assiste passivement, ni dans le pur affranchissement de toute contrainte, mais dans la transgression ritualisée. En effet,

l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite (tel un prêtre qui *avalerait* sa messe). La tmèse, source ou figure du plaisir [...] ³²¹.

Lorsque Barthes écrit que « la tmèse » est « source ou figure du plaisir », il reconnaît que le plaisir dépend d'un certain type d'activité du lecteur (lire vite, sauter des pages, « braconner », comme disait Michel de Certeau ³²²). Mais en soulignant le caractère ritualisé de la

³²⁰ Ce n'est pas, bien sûr, le seul rapport possible : le critique ou l'universitaire, comme l'écolier, peuvent également *lire* des romans sans y chercher du plaisir. Sur les différents sens du mot « lire », voir Michel Picard (1986), p. 8.

³²¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 21-22.

³²² Michel de Certeau, *op. cit.*

transgression, il suggère que le plaisir ne dépend pas que de l'attitude du lecteur : il doit être conçu comme le résultat d'un corps à corps entre le dispositif textuel, composition contraignante (objective) de signes, et la liberté du lecteur – utilisateur se soumettant à lui et, en même temps, cherchant à le transgresser dans une certaine limite. Ce « corps à corps » est celui d'un jeu, presque au sens musical : il revient au lecteur d'« interpréter » l'intrigue du roman, tout comme s'il s'agissait d'une partition. De lui vient alors sa vitesse, son mode et ses zones d'ombre.

Ainsi, le roman suppose de la part de son lecteur la possession d'un certain nombre de compétences culturelles : pour pouvoir l'interpréter à sa guise, dans cette transgression ritualisée qu'est la découverte progressive, plus ou moins accélérée, du « fin mot de l'histoire », le lecteur doit en reconnaître les règles génériques³²³ – tout comme le chef d'orchestre mobilise ses compétences « traditionnelles » dans l'interprétation d'une nouvelle partition. Ce qui n'est pas le cas, sans doute, dans la littérature d'avant-garde qui s'essaie à déstabiliser la culture héritée. En effet, dans la distinction que propose Barthes entre le texte de plaisir et texte de jouissance, un texte de plaisir est « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture.³²⁴ »

Le « texte de plaisir » ne transgresse pas la culture ; il s'inscrit dans la tradition du genre. Le lecteur réel, armé de ses compétences traditionnelles, peut ainsi identifier ce qui est demandé au « lecteur modèle », et transgresser marginalement l'attitude attendue. Le plaisir pris au roman tient alors d'une part à la manière dont certaines propriétés objectives appellent un certain rapport au texte, et d'autre part à la manière dont le lecteur réel joue avec ce rapport. C'est ainsi que Barthes écrit : « Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ; lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir [...] »³²⁵ Le roman (par exemple celui de Zola), avec ses intrigues, ses anecdotes, ses tunnels et ses points brûlants, réclame sans doute de son lecteur modèle une lecture aussi attentive en tous ses moments ; mais le lecteur réel s'y promène et y coupe (tmèse) selon sa liberté dans le jeu de la lecture.

³²³ Voir Fabienne Soldini, « De l'interprétation comme choix d'hypothèses génériques », in *Sociologie de l'Art*, 2008/3 OPuS 13, pp. 31-48.

³²⁴ *Ibid.*, p. 25.

³²⁵ Roland Barthes (1973), p. 23.

Cet exercice de la liberté, qui repose en même temps sur une reconnaissance de la culture et des conventions, provoque d'après Barthes un plaisir qui, à la fois de l'ordre de la reconnaissance et de la transgression minime, est un réconfort. En effet, alors que le texte de jouissance est « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte [...], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ³²⁶ », le texte conventionnellement romanesque, dans ce corps à corps qu'est la lecture, renforce le sujet. C'est ainsi que Barthes résume :

Plaisir du texte. Classiques. Culture (plus il y aura de culture, plus le plaisir sera grand, divers). Intelligence. Ironie. Délicatesse. Euphorie. Maîtrise. Sécurité : art de vivre. Le plaisir du texte peut se définir par une pratique (sans aucun risque de répression) : lieu et temps de lecture : maison, province, repas proche, lampe, famille là où il faut, c'est-à-dire au loin et non loin (Proust dans le cabinet aux senteurs d'iris), etc. Extraordinaire renforcement du moi (par le fantasme) ; inconscient ouaté³²⁷.

La lecture du roman est un renforcement du moi, à la fois dans son appartenance culturelle et dans l'exercice de sa liberté individuelle. Il l'est d'autant plus que le texte propose, à travers les personnages, des figures auxquelles le lecteur peut s'identifier – et, en « vivant » des événements fictifs, augmenter son expérience et sa compréhension éthique du monde. Dans le jeu de l'identité (je ressens ce que ressent ce personnage) et de la différence (je ne suis pas ce personnage), l'identification est une dimension centrale du plaisir romanesque.

Le plaisir de l'identification

Si l'on peut dire de la lecture qu'elle est non seulement distanciée et réflexive, mais également sensible, c'est en effet essentiellement parce que « le personnage [...] est l'objet d'investissements affectifs de la part du lecteur.³²⁸ » Le personnage – et notamment le personnage principal – est en effet l'objet d'un attachement qui se trouve être l'un des opérateurs principaux de la « construction de soi » du lecteur par le roman. Cet attachement, que V. Jouve propose d'appeler « système de sympathie », tient de nouveau aux propriétés objectives du texte, à la « mise en texte » des personnages, puisque « l'auteur peut attirer la

³²⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

³²⁷ *Ibid.*, p. 82.

³²⁸ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* [1989], Paris, PUF, 1998, p. 119.

sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance ou de dégoût.³²⁹ » Autrement dit, « le système de sympathie repose [...] sur la participation du lecteur orientée et déterminée par le montage textuel.³³⁰ » Comme l'écrit Jouve, en effet, « je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi.³³¹ » Mais si, en tant que cette identification « ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale³³² », nous en étudierons les tenants dans notre deuxième partie, cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'a pas des aboutissants psychologiques et même éthiques sur le lecteur : l'identification au personnage concourt à la construction de l'identité du lecteur.

On peut d'abord, comme Flaubert dans tous ses grands romans, penser cette identification sur le mode de l'aliénation. Emma Bovary, Frédéric Moreau, Bouvard et Pécuchet sont tous des héros qui doivent à leur amour des livres et à leur identification avec les personnages de roman d'avoir un rapport essentiellement faux à eux-mêmes³³³ qui aboutit, plus qu'à la construction de leur identité, à une véritable « dépersonnalisation³³⁴ ». Mais on peut aussi penser cette identification comme un instrument de construction de soi, comme on le considère traditionnellement en psychologie³³⁵. En fait, on peut suivre M. Picard lorsqu'il suggère que l'opposition entre ces deux types de conception recoupe en réalité une opposition entre deux types de lecture – la seconde seule étant la « lecture littéraire », à même d'opérer pour le lecteur sa « fonction modélisante³³⁶ », c'est-à-dire « imposer des règles à un système amorphe, [...] vaincre ce qui demeurerait invincible dans le réel³³⁷ ».

La lecture littéraire repose sur un certain type d'identification qui n'exclut pas, au contraire, une distance esthétique³³⁸, et l'identification littéraire porte avec elle un plaisir qui est source d'effets émancipateurs : « le plaisir esthétique est toujours à la fois une libération *de*

³²⁹ Boris Tomachevski, cité par V. Jouve (1998), p. 120.

³³⁰ Vincent Jouve (1998), p. 122.

³³¹ *Ibid.*, p. 124.

³³² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, cité par V. Jouve (1998), p. 124.

³³³ Philippe Chardin, « Le roman de formation, le livre et le temps », in *Comment la littérature agit-elle ?*, *op. cit.*, pp. 59-71, p. 62.

³³⁴ Michel Picard (1986), p. 282.

³³⁵ Voir par exemple Jacques-Philippe Leyens, « L'identification comme processus d'apprentissage », in *L'année psychologique*, 1968, vol. 68, n° 1. pp. 251-267.

³³⁶ Michel Picard (1986), p. 264.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Hans R. Jauss, « Levels of Identification of Hero and Audience », tr. angl. B. Bennett et Helga Bennett, in *New Literary History*, Vol. 5, n° 2, Changing Views of Character (Winter, 1974), pp.283-317, p. 286. Je traduis.

quelque chose et une libération *pour* quelque chose.³³⁹ » Ce qui signifie que « l'expérience esthétique se distingue des autres formes d'activité non seulement comme “production par la liberté” mais aussi comme “réception dans la liberté”.³⁴⁰ » C'est ainsi que, articulant Freud et Kant, Jauss nous invite à penser ensemble identification, plaisir et construction du lecteur comme sujet libre :

D'une part, l'identification esthétique peut transformer une expérience d'autrui, dont on se serait à peine pensé capable soi-même, en source de plaisir, car elle suppose l'illusion : « c'est-à-dire, l'atténuation de la souffrance par la certitude, d'abord, que c'est quelqu'un d'autre qui agit et qui souffre, et, deuxièmement, que tout cela est seulement un jeu, qui ne peuvent pas mettre en danger la sécurité personnelle. » D'autre part, cependant, l'effet de la poésie ne s'épuise pas dans l'éveil des affections du lecteur et dans la jouissance du « soulagement dû à une décharge affective abondante », la poésie donne aussi le sentiment d'un « plan psychique plus étroitement ficelé »³⁴¹.

Dès lors, l'identification joue le rôle que Kant donne à l'exemplarité (distinguée de la simple imitation) dans sa *Critique de la faculté de juger* : elle jette un pont entre la sphère esthétique et la sphère morale³⁴², dont on sait qu'elle consiste pour le philosophe allemand dans l'exercice de la liberté de la raison. L'identification doit alors être pensée comme le moyen d'une empathie grâce à laquelle le lecteur trouve matière à réflexion sur l'orientation morale de sa propre existence. Elle fait du roman, pour son lecteur, une expérience de pensée : comme l'écrit Ricœur, « la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative.³⁴³ » Le thème de l'identité narrative souligne bien qu'à travers cette expérience, c'est un schème de compréhension de sa propre vie que cherche (ou trouve, car il peut croire ne chercher qu'à se divertir) le lecteur – raison pour laquelle la philosophie de Martha Nussbaum aura pu s'intéresser aux ressources morales que nous donne le roman, ce genre qui « nous parle *de nous*, de nos vies, de nos choix et de nos émotions, de notre existence sociale et de l'ensemble de nos relations.³⁴⁴ » En effet,

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Hans R. Jauss (1990), p. 169. Ces deux citations proviennent de la *Critique de la Faculté de Juger*, paragraphe 43.

³⁴¹ Hans R. Jauss (1974), p. 287.

³⁴² Hans R. Jauss (1990), p. 169-170.

³⁴³ Paul Ricœur, *Temps et Récit I* [1983], Paris, Seuil, Points essais, 1991 (1991a), p. 169.

³⁴⁴ Martha Nussbaum, « Perceptive equilibrium : Literary theory and ethical theory », in *Love's knowledge, Essays on philosophy and literature*, Oxford University Press, 1990, p. 171. C'est Nussbaum qui souligne. Je traduis. [“It's speaks *about us*, about our lives and choices and emotions, about our social existence and the

les romans [...] parlent à un lecteur implicite, qui partage avec les personnages certaines espérances, certaines craintes et certains intérêts humains généraux, et qui, pour cette raison, est capable de former des liens d'identification et de sympathie avec eux, mais qui est également situé autre part et qui a besoin d'être informé sur la situation concrète des personnages. De cette façon, la structure même de l'interaction entre le texte et son lecteur imaginé invite le lecteur à voir comment les formes modifiables de la société et des circonstances ont une incidence sur la réalisation d'espérances et de désirs partagés – et également, en fait, sur leur structure même³⁴⁵.

Se pose alors la question du « modernisme », qui semble structuré par l'intention d'en finir avec le régime esthétique du roman, dans lequel le plaisir de l'identification sert la réflexion morale du lecteur. C'est la raison pour laquelle Jauss, s'en prenant explicitement à Adorno, partisan d'une théorie de l'art ne laissant guère de place au plaisir sensible, affirme contre lui le pouvoir émancipateur de l'identification romanesque.

Comme le jeu, la fiction romanesque demande à son lecteur une activité de compréhension à trois niveaux : affective, car le lecteur s'identifie au personnage ; stimulante et créative, car le lecteur joue, à partir de sa reconnaissance culturelle, avec l'attitude attendue de la part du lecteur modèle ; intellectuelle, car le lecteur prend du recul par rapport à la lecture affective et essaie de penser le contenu éthique du récit qui lui est donné à activer. Bref, lire permet au lecteur de se construire, dans le plaisir.

*

De la nature écrite du signe (qui prive le texte de l'autorité de son producteur et dissémine le sens, forçant à un effort d'interprétation) au plaisir ludique d'une lecture impliquant liberté et identification, en passant par le caractère nomade du volume et le caractère solitaire de la consommation du livre, tout dans la lecture du roman contribue à la « subjectivation » de ceux qui s'y adonnent comme *individus autonomes*, là où l'analyse des propriétés matérielles de la consommation épique suggérerait que l'épopée produisait des subjectivations collectives de *communautés organisées*. Il ne faut pas faire de cette opposition un absolu : la subjectivation

totality of our connections.”]

³⁴⁵ Martha Nussbaum, *Poetic Justice*, Beacon Press, Boston, 1995, p. 7. Je traduis. [“Novels [...] speak to an implicit reader who shares with the characters certain hopes, fears, and general human concerns, and who for that reason is able to form bonds of identification and sympathy with them, but who is also situated elsewhere and needs to be informed about the concrete situation of the characters. In this way, the very structure of the interaction between the text and its imagined reader invites the reader to see how the mutable features of society and circumstance bear on the realization of shared hopes and desires — and also, in fact, on their very structure.”]

des individus par le livre s'appuie essentiellement sur la consommation d'une signification à la fois produite par des conventions linguistiques et des « communautés interprétatives ». Mais il n'empêche que ces communautés n'existent pas *en acte* au moment de l'acte de lecture silencieuse individuelle (et si celle-ci n'est pas le seul mode de réception du roman, elle est tout de même le plus typique) ; et le « consommateur » en est d'autant moins conscient que la rhétorique du roman souligne à loisir ce rapport de face à face individuel entre le livre et son lecteur.

Avant de développer, dans notre deuxième partie, les tenants et les aboutissants de cette rhétorique de l'individualité qui accentue encore les effets concrets du dispositif livresque, un mot sur le terme de « subjectivation » que nous avons utilisé. Il est emprunté à Foucault, à qui l'on doit la première réflexion sur la construction de soi par l'usage des techniques et des dispositifs. Il est significatif que cette réflexion, chez Foucault, ait lieu dans le cadre d'une réflexion sur « l'usage des plaisirs³⁴⁶ » et se soucie de déterminer « comment sont petit à petit, progressivement, réellement, matériellement constitués les sujets, le sujet, à partir de la multiplicité des corps, des forces, des énergies, des matières, des pensées, etc.³⁴⁷ » Si Michel Foucault n'a pas explicitement défini le terme de subjectivation, certains de ses commentateurs l'ont fait :

Parler de subjectivation suppose d'abord que le sujet ne soit pas donné à lui-même, mais qu'il se construise, s'élabore, s'édifie à partir d'un certain nombre de techniques, par exemple, des techniques d'écriture ou de lecture, des techniques d'examen, d'examen de ses actes, de ses pensées ou de ses représentations, des techniques de remémoration, des techniques de connaissance de soi³⁴⁸.

Ce chapitre a tâché de montrer, à travers l'analyse des conditions pratiques de consommation des textes, que le dispositif romanesque comme le dispositif épique étaient de telles techniques qui construisent des sujets (individuels dans le cas du roman, collectifs dans le cas des épopées). Derrière ou plutôt au-delà de l'identification, il y a bien, comme le suggérait Walter Benjamin, la construction de soi : « nous ne lisons pas pour augmenter nos expériences,

³⁴⁶ *L'Usage des plaisirs* est le titre du 2^{ème} tome de *L'Histoire de la sexualité*, à partir duquel Foucault élabore cette théorie de la subjectivation.

³⁴⁷ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » : cours au Collège de France (1975-1976), Paris, Seuil, 1997, p. 26.

³⁴⁸ Frédéric Gros, « Sujet moral et soi éthique chez Foucault », in *Archives de Philosophie*, 2002/2, tome 65, pp. 229-237, p. 232.

mais pour nous augmenter nous-mêmes.³⁴⁹ »

Pour autant, comme va le montrer le « contrepoint » à partir de deux exemples empruntés à des époques et des régions du monde fort différentes, non seulement épopée et roman ne permettent pas d'épuiser les genres de la production narrative longue, mais l'analyse économique n'est pas suffisante pour qualifier convenablement, dans la pratique, la différence des genres.

³⁴⁹ Walter Benjamin (2011), p. 136.

CONTREPOINT

Au-delà de l'économie

Nous avons montré que les conditions pratiques de réception du dispositif épique aboutissaient à la structuration de communautés organisées, et celles du dispositif romanesque à la construction de l'identité individuelle d'un sujet autonome. Pourtant, on peut mettre en évidence que certaines œuvres s'intègrent mal à cette bipartition – quand elles ne la contredisent pas tout simplement. Ainsi, à la différence du roman en livre, dont nous avons décrit l'économie, le mode de diffusion du « roman-feuilleton », pourtant lui aussi écrit, peut aboutir à un effort de subjectivation collectif plutôt qu'individuel. Une telle littérature, publiée dans des journaux où les récits côtoyaient les nouvelles du monde, n'imposait en effet pas à son lecteur la même rupture avec les affaires courantes. Qui plus est, le roman-feuilleton a pu être l'objet de lectures collectives – ceux qui savaient lire prêtant leur voix à une assemblée d'illettrés, dans un dispositif de réception finalement proche de la *recitatio* romaine. Il n'est pas interdit de penser que cette différence économique ait eu des conséquences profondes sur plusieurs plans – un mode d'identification collectif plutôt qu'individuel, une représentation d'enjeux directement liés à la question de la justice, une recherche de conséquences pragmatiques en terme d'action collective contribuant à en faire un genre en bien des points plus proche de l'épopée que du roman élitaire. Pour cette raison même, « en tant que *pratique publique*, agissant sur l'espace public, il a été comme tel justiciable d'un questionnement de type *politique* [...]»³⁵⁰. »

Avant de revenir, dans le « contrepoint » de la troisième partie, sur cet exemple que nous voudrions précisément aborder sous l'angle de la question politique, les pages qui suivent s'intéressent à deux dispositifs qui ne sont pas moins étrangers que le roman-feuilleton à la bipartition du roman et de l'épopée : le *xiaoshuo* chinois et la littérature postcoloniale. La lecture d'*Au bord de l'eau* nous apprendra qu'il ne suffit pas d'avoir les caractéristiques économiques de l'épopée pour en être véritablement une, celle de *Texaco* que les textes trichent avec leurs conditions réelles de production et de consommation, et qu'il faut

³⁵⁰ Lise Dumasy-Queffelec, « Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction », in J. Migozzi (éd.), *De l'écrit à l'écran*, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 831-850, p. 831.

soigneusement distinguer leur économie réelle de leur économie rhétorique. Nous les regroupons donc parce que la prise en compte de leurs singularités, en complexifiant le modèle économique, nous apprend que l'énergétique doit se poursuivre dans une rhétorique, et dans une praxéonomie des genres.

1. *Au bord de l'eau*, roman ou épopée ?

En Occident, on dit d'*Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan*) qu'il est « l'un des quatre grands romans chinois » : l'Empire chinois a produit, entre le XIII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle de notre ère, ce que l'on appelle les « 4 livres extraordinaires » [四大奇书, *si da qi shu*³⁵¹] : dans leur ordre d'apparition *L'Histoire des Trois royaumes* (三国演义, *Sanguo yanyi*, XIV^{ème} siècle), *Au bord de l'eau* (水浒传, *Shuihu zhuan*, XIV^{ème} siècle), *Le Voyage vers l'Ouest* (西游记, *Xi you ji*, XVI^{ème} siècle) et *Le Rêve dans le pavillon rouge* (红楼梦, *Hong lou meng*, XVIII^{ème} siècle). Les trois premiers de ces livres sont écrits durant la dynastie Ming (1368 – 1644), et le quatrième durant la dynastie Qing (1644 – 1912), à une époque où la littérature chinoise n'était pas soumise à l'influence du roman occidental (Lu Xun, dans les années 1920, sera le premier à s'approprier les formes des romans et nouvelles européens).

Habituellement, nous traduisons par « roman » le terme 小说, *xiaoshuo*³⁵², qui qualifie en mandarin l'appartenance générique de ces récits. Il est étonnant, lorsque l'on s'est aperçu qu'ils font tous plus de deux mille pages, de remarquer que ce terme – caractérisant d'abord les contes – signifie littéralement « petit dit ». Si en chinois moderne, en effet, le terme *xiaoshuo* tend bien à devenir l'équivalent de la notion occidentale de roman, dans son acception originelle, le terme désigne les écrits « mineurs » par leur dimension, leur conception et leur contenu :

Le genre romanesque ou théâtral n'apparaît que tardivement. Il est considéré comme un art mineur voire subversif. Le mot « roman, fiction » se dit *xiaoshuo* qui signifie

³⁵¹ Dans les pages qui suivent, le mandarin est écrit dans les « caractères simplifiés » qui sont d'usage en Chine depuis 1964. Pour les transcrire en caractères romains, je me sers, parmi les différents systèmes de transcription existant, du système international *pinyin*, validé par Pékin en 1979 et auquel ont recours les études sinologiques francophones et anglophones. Conformément à leurs conventions, je le fais sans préciser les tons.

³⁵² En japonais, les mêmes caractères, que l'on lit *shōsetsu*, selon la transcription en alphabet *rōmaji*, désignent exclusivement les romans modernes. Les histoires anciennes, mêmes romancées comme le *Dit de Genji*, sont classées dans la catégorie des 物語 *monogatari*, catégorie regroupant également des épopées, comme le *Heike monogatari*. *Monogatari* signifie littéralement « le récit des choses ».

littéralement « menus propos, discours sans importance ». Les écrivains ont pour mission d'édifier le pays, de sauver la patrie, d'éduquer et d'informer le peuple et non pas de le détourner de ses devoirs par des propos sortis de leur « imagination »³⁵³.

Ainsi, le terme *xiaoshuo*, qui existe avant les quatre grands livres dont nous avons parlé, n'est pas l'équivalent du terme français *roman* : il ne partage avec lui que la connotation de divertissement (à l'opposé de la production lettrée « sérieuse »). On pourrait ainsi dire que le *xiaoshuo* n'est qu'un concept négatif : plutôt que de renvoyer à telle ou telle propriété du genre, il caractérise simplement toute production non « sérieuse », c'est-à-dire non fondée sur les classiques du confucianisme.

Après avoir montré comme l'économie du *Shuihu zhuan* semble le rapprocher de l'épopée, nous mettrons en évidence les raisons pour lesquelles cette épopée reste « inachevée ».

a. L'économie épique d'*Au bord de l'eau*

On va le voir, l'économie du *Shuihu zhuan*, ce soi-disant « grand roman » produit par une nation censée n'avoir pas connu d'épopée, le rapproche de l'épopée bien plus que du roman. On peut, pour le montrer, rappeler ses modes de production et de consommation, et examiner les vestiges que cette économie a laissés dans le texte qui nous est parvenu.

La textualisation

On a souvent dit que la Chine n'avait pas produit d'épopée³⁵⁴ ; c'est uniquement parce que, loin de concevoir l'épopée sous son aspect économique, on cherchait des œuvres qui eussent pu ressembler aux poèmes homériques. Comme le souligne Lin après avoir redonné l'ensemble des positions dans ce débat, le problème ne se pose donc que parce que l'on veut juger la littérature chinoise avec les catégories occidentales :

Le « problème de l'épopée chinoise » était le produit du tournant académique. Il implique un présupposé évident : la littérature aurait une origine universelle et uniforme, valable à la fois pour la littérature occidentale et la littérature chinoise. [...] Évidemment, ils [les théoriciens chinois du problème de l'épopée chinoise] désiraient

³⁵³ Béatrice Bouvier, « Chinois et français : quand les habitudes culturelles d'apprentissage s'opposent », in *Études de linguistique appliquée* 2003/4 - n° 132, pp. 399-414, p. 407.

³⁵⁴ Voir LIN Gang, « 20th Century Exploration of the "Issue of the Chinese Epic" », in *Frontiers of Literary Studies in China*, 2010, Volume 4, n° 1, pp. 32-54.

par là donner à la littérature chinoise une importance mondiale et l'intégrer au monde universel³⁵⁵.

Dès lors que l'on cesse de vouloir plaquer sur la littérature chinoise le modèle homérique du « long poème qui exalte un héros ou une nation, dont il relate les hauts faits³⁵⁶ », pour se concentrer sur le mode économique de réception des textes, on trouvera de nombreux points communs entre les épopées et les *xiaoshuo*. En effet, comme le rappelle Lu Xun, et c'est un trait pertinent pour les caractériser au moins jusqu'au XVII^{ème} siècle, les *xiaoshuo* trouvent traditionnellement leur origine dans une production orale et populaire : « Le courant des auteurs de “*xiaoshuo*” est vraisemblablement issu des “*baiguan*”, ces fonctionnaires chargés de collecter les paroles des rues, les ouï-dire et rumeurs qui fournirent la matière des récits³⁵⁷. » Fonctionnaires qui n'avaient pas de rôle de création, mais simplement d'enregistrement : « leur mission était seulement de collecter et non de faire œuvre de création. Les “ragots des chemins et les bavardages des rues” sont nés du peuple ; ce n'est assurément pas l'œuvre d'individus isolés ; rechercher leur origine revient, comme dans toutes les communautés humaines, à les trouver dans les mythes et légendes.³⁵⁸ » Comme dans le *Heike monogatari*, le contenu des *xiaoshuo* est d'origine orale et populaire, et c'est une mise en texte tardive qui a transformé ces productions orales en livres.

Au bord de l'eau correspond ainsi à ce que John Foley, dans son effort de réinscrire les textes épiques dans le cadre des traditions orales qui en sont la source, nomme un « *oral-derived text*³⁵⁹ », c'est-à-dire d'une œuvre qui, comme les épopées homériques, a moins été écrit que « mis en texte » ou « textualisé »³⁶⁰ après avoir connu un destin oral. Comme *L'Iliade* ou *L'Odyssée*, le *Shuihu zhuan* a d'abord été un vaste complexe d'histoires, en partie légendaires, mais également en partie fondées sur des anecdotes datant de la dynastie Song (960-1279). Comme le rapporte Jacques Dars, le traducteur français, dans sa préface à

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 49. Je traduis. [“The « Issue of the Chinese Epic » was the product of the academic turn. It implies a self-evident presupposition : literature has its universal and uniform origination, which is suited to both Western and Chinese literature. [...] Obviously, they wanted to endow Chinese literature with global significance and bring it to the universal world.”]

³⁵⁶ « Épopée », in Hendrik van Gorp et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, Champion Classique, 2005, p. 180.

³⁵⁷ LU Xun, 中国小说史略 [1930], *zhongguo xiaoshuo shilue*, litt. *Brève histoire des xiaoshuo chinois*, trad. fr. Ch. Bisotto sous le titre trompeur de *Brève histoire du roman chinois*, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1993, p. 21.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁵⁹ John M. Foley (1991), p. XII.

³⁶⁰ Voir Lauri Honko (dir.), *op. cit.*

l'édition courante³⁶¹, les légendes qui concernent le brigand Song Jiang et ses 36 compagnons, ont déjà été racontées dans le 宋史, *Song shi*, livre officiel de l'histoire des Song commandité en 1343. Le nom de Song Jiang apparaît dans la partie qui concerne l'Empereur Huizong, qui rapporte :

Un brigand du Huainan nommé Song Jiang, attaqua à la tête d'une bande la garnison de Huaiyang, força son général, l'amena à capituler et le fit prisonnier ; puis il marcha sur les contrées à l'est de la capitale et sur le Jiangbei, pénétra au Chu sur le territoire de Haizhou ; un édit impérial ordonna alors au préfet Zhang Shuye d'obtenir sa reddition³⁶².

Rapidement, Song Jiang sort de la seule historiographie pour devenir un personnage littéraire³⁶³. On trouve ainsi des références à ses méfaits, notamment dans les *Faits négligés de l'ère Xuan-he*, 大宋宣和遺事, *Da song xuan he yishi*. Parallèlement, la légende se précise et s'enrichit, grâce à la circulation orale de diverses versions de cette histoire :

Ainsi, à partir de ces faits circulèrent parmi le peuple d'étranges racontars et des récits extraordinaires qui, s'amplifiant et s'enrichissant à mesure de leur propagation et de leurs transformations successives, constituèrent une véritable légende. Ces histoires furent consignées par écrit et, enjolivées encore, donnèrent naissance à des textes littéraires³⁶⁴.

Les *xiaoshuo* sont des productions populaires ; et c'est uniquement cette origine populaire qui leur aura valu d'obtenir leur qualificatif de « petit, insignifiant » et d'être méprisés jusqu'à la réhabilitation opérée par Lu Xun³⁶⁵. Car, de la même manière que Florence Goyet mettait en avant la rationalité du dispositif de création « aurale » des textes épiques (s'améliorant à force d'être performés et amendés)³⁶⁶, Jacques Dars souligne que la fabrication du *Shuihu zhuan* relève d'une dialectique de la production et de la réception populaire qui fait de l'auralité le gage de la qualité des textes :

Ainsi, durant quelque deux cents ans, les matériaux narratifs originels ont été véhiculés, magnifiés, enrichis par le talent, la faconde et l'imagination sans bornes des

³⁶¹ Voir Jacques Dars, « Préface », in Shi Nai'an, *Au bord de l'eau*, trad. fr. J. Dars, tome I, Paris, Gallimard, Folio, 1997, p. 9. L'édition originale utilisée est Shi Nai'an, *Shuihu zhuan*, Luo Guanzhong, Renmin wenxue chubanshe, Beijing, 1997.

³⁶² Cité par LU Xun, *op. cit.*, p. 178.

³⁶³ Sur les rapports entre histoire et littérature dans *Shuihu zhuan* et quelques autres *xiaoshuo*, voir Martin W. Huang, « Dehistoricization and Intertextualization: The Anxiety of Precedents in the Evolution of the Traditional Chinese Novel », in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR), Vol. 12 (Dec., 1990), pp. 45-68.

³⁶⁴ LU Xun, *op. cit.*, p. 179.

³⁶⁵ MING Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction, A Non-Western Narrative System*, State University of New York Press, SUNY Series in Chinese Philosophy and Culture, 2007, p. 20.

³⁶⁶ Voir Florence Goyet (2006), p. 567.

conteurs professionnels, gens éminemment lettrés et savants, à la mémoire et aux connaissances souvent encyclopédiques : car, devant un public exigeant jusqu'à en être impitoyable, chaque séance est l'occasion d'inventions, de perfectionnements de détails de mise en scène ou de vocabulaire, d'insertions de poèmes descriptifs, d'affinement de trucs pour créer le suspense, d'ajustages psychologiques, d'astuces nouvelles dans l'art du récit, d'improvisations, etc. Et avec chaque personnalité, chaque ajout, le mythe grandit, s'amplifie, gagne de nouvelles aires de diffusion ; et ainsi se constituent progressivement plusieurs vastes cycles narratifs, différents selon les régions, cycles qui à leur tour inspirent l'opéra et d'autres genres populaires³⁶⁷.

Le parallèle entre la gestation du *Shuihu zhuan* et ce que nous connaissons des épopées est surprenant : le travail de construction progressive de l'histoire, reposant sur l'art des conteurs qui, dans l'interaction avec le public, amendent le matériau narratif initial jusqu'à faire proliférer les versions (comme dans l'épopée japonaise) semble identique. On compte ainsi plusieurs éditions concurrentes du livre³⁶⁸, entre soixante-dix (version dite *jianben*) et cent-vingt chapitres (version dite *fanben*) ou « séances ». Dès lors, le *livre* qui est venu jusqu'à nous entretient nécessairement un rapport dialectique avec la tradition orale qui le précède. D'un côté, il emprunte son contenu et certaines de ses formes à un fonds populaire et anonyme ; mais d'un autre côté, il est le fruit d'une opération de sélection (dans la profusion de ce qui est en réalité un véritable cycle) et de réorganisation de la matière narrative par un écrivain :

À l'origine, des événements historiques réels qui se produisent à la fin de la dynastie des Song du Nord (au XII^{ème} siècle) : les exploits d'une bande d'insurgés dans la province de Shan-dong ; puis une période d'environ deux siècles, durant lesquels se constitue autour de certains personnages un mythe qui sera élaboré, véhiculé et popularisé par les conteurs et le répertoire de l'opéra ; ensuite, l'élaboration, spontanée ou concertée, de cycles narratifs, qui seront mis en forme par un ou deux romanciers de génie ; enfin, un ultime polissage littéraire par les soins d'un autre écrivain hors pair, Jin Sheng-tan, dont la version courante (celle qu'on va lire), éclipsera toutes les autres pendant plusieurs siècles³⁶⁹.

L'écrivain, loin de se contenter de retranscrire des histoires orales, se livre à un véritable travail de sélection et de composition de la matière narrative qui a nécessairement des conséquences sur l'allure générale de la légende. C'est ainsi que le même cycle aura pu donner naissance à deux livres aussi différents que le *Shuihu zhuan*, fable politique sur la constitution d'un repaire de brigand, et le *Jing Ping Mei*, roman de mœurs à connotation érotique, qui

³⁶⁷ Jacques Dars, *op. cit.*, p. 12.

³⁶⁸ LU Xun, *op. cit.*, pp. 182-194. Nous sont également parvenues des versions de différentes tailles du *San Guo Yanyi* et du *Xi You Ji*.

³⁶⁹ Jacques Dars, *op. cit.*, p. 9-10.

amplifie sur deux milles pages une histoire contée dans les chapitres XXIII à XXVII du *Shuihu zhuan*³⁷⁰.

L'histoire de Song Jiang et de ses 107 partenaires trouve donc son origine dans des événements ayant eu réellement lieu au XII^{ème} siècle (et plus précisément, en 1121³⁷¹, pendant la dynastie des Song du Nord (960-1127)), se développe tout au long de la dynastie des Song du Sud (1127-1279), prend de l'ampleur pendant la dynastie des Yuan (1271-1368), et est publiée pour la première fois juste après le début de la dynastie des Ming (1368-1644). Les versions écrites se succèdent, sous différents noms d'auteur ou d'éditeur, jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle. La constitution du cycle narratif aura donc traversé pas moins de quatre dynasties, et plus que d'une époque ou l'autre, le *Shuihu zhuan* doit être considéré comme le produit de la « transition Song-Yuan-Ming³⁷² ». Plusieurs conteurs et plusieurs écrivains prirent donc en charge, les uns à la suite des autres, la constitution de cette constellation narrative, dans une véritable dialectique entre l'oral et l'écrit.

Comme la langue dans laquelle évoluait le cycle, le chinois vernaculaire, n'était qu'une langue orale et n'était pas utilisée (au profit du chinois classique) dans la littérature écrite, il s'est en effet agi (comme pour Dante avec l'italien) de créer, en somme, à partir de la langue orale, une langue d'accueil – de *créer* le chinois vernaculaire écrit. C'est ce point qui justifie, d'après Liangyan Ge³⁷³, à la suite de John Foley, de parler de *textualisation*, plutôt que de simple *transcription*. Car si ce dernier concept implique qu'une langue mature préexiste pour recevoir un texte qu'elle reçoit tel quel, il s'agit dans le cas du *Shuihu zhuan* d'un processus plus complexe, par lequel un cycle oral comprenant de multiples histoires communicant par des passerelles trouve dans l'écrit, par étapes successives, une forme qui le modifie peu à peu jusqu'à le fixer en un texte :

Non pas écrit dans une prose vernaculaire mature, mais en quelque sorte écrit dans sa direction, l'effort pour transformer le complexe *Shuihu* dans le roman *Shuihu Zhuan* a dû être un long processus ponctué de versions écrites successives, consistant à la fois en des notes et en un travail de composition, ces deux aspects représentant un certain

³⁷⁰ Voir Étiemble, « préface » in *Fleur en fiole d'or*, tr. fr. A. Lévy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

³⁷¹ Chih Tsing Hsia, *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1968, p. 76.

³⁷² Paul J. Smith, « "Shuihu zhuan" and the Military Subculture of the Northern Song, 960-1127 », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 66, n° 2 (Dec., 2006), pp. 363-422, p. 403.

³⁷³ Liangyan Ge, *Out of the Margins: the Rise of Chinese Vernacular Novel*, University of Hawai'i Press, 2001, p. 7.

point sur l'axe du passage de la voix à l'impression³⁷⁴.

Comme dans les épopées homériques, le texte, qui porte comme des strates les traces des différentes époques qu'il a traversées, est le résultat d'un « processus de prosification, prolongé et cumulatif, et de synthèse des matériaux issus de différents genres de littérature orale et publique³⁷⁵ ». C'est la raison pour laquelle des théoriciens comme John Miles Foley ont pu s'intéresser aux *xiaoshuo* chinois au même titre qu'aux épopées grecques ou slaves³⁷⁶. Réciproquement, comme on va le voir par la suite, la nature dialectique de cette textualisation peut aussi expliquer les ruptures entre les différentes parties de l'œuvre, et notamment celle qui se situe à la charnière des versions *jianben* et *fanben*, au soixante-et-onzième chapitre. Avant cela, on peut mettre en évidence quelques stigmates de la tradition « aurale » permettant d'accréditer la thèse de la nature épique de l'économie du *Shuihu zhuan*.

Vestiges de la tradition orale

Malgré la textualisation, le travail littéraire et le travail éditorial qu'il a subi depuis son existence sous forme de cycle jusqu'à sa fixation dans l'écriture par les différents lettrés, le *Shuihu zhuan* dans sa version écrite garde de nombreux stigmates de la tradition orale dont il est issu³⁷⁷. Ceux-ci concernent le contenu du livre : le livre raconte, essentiellement, des anecdotes et des péripéties déjà présentes dans les formes antérieures, orales ou écrites. Mais ils concernent aussi sa forme, et plus particulièrement l'organisation du livre en chapitres, qui correspondent en réalité à des séances de récitation publique : « De ses origines populaires, le roman conservera aussi jusqu'aujourd'hui son découpage en *hui*, “chapitres”, mais à l'origine “séances” : celles des récits des conteurs publics entre deux quêtes.³⁷⁸ ». En effet, 回, *hui*, signifie littéralement « fois » (dans une itération). Si la version française écrite fait se succéder

³⁷⁴ *Ibid.* Je traduis. [“Not writing in a mature vernacular prose but somehow written toward it, the effort to turn the Shuihu complex into the novel Shuihu Zhuan had to be a long process punctuated with successive written version, both notational and compositional, each representing a certain point on the axis on transition from voice to print.”]

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 119. [“a prolonged and cumulative process of prosification and syntethis of material from different oral and performatives genres”]

³⁷⁶ Voir John M. Foley, « A Comparative View of Oral Traditions », in V. Børdahl (dir.), *The Eternal Storyteller: Oral Literature in Modern China*, Curzon Press, 1999, pp. 15-30.

³⁷⁷ Sur l'art de la narration orale en Chine, à partir de l'étude d'une performance orale d'un épisode du cycle *Shuihu zhuan*, voir Vibeke Børdahl, « The Storyteller's Manner in Chinese Storytelling », in *Asian Folklore Studies*, Vol. 62, n° 1, 2003, pp. 65-112.

³⁷⁸ Jacques Dars, *op. cit.*, p. 14.

des chapitres, ce sont des « fois » que fait se succéder la version chinoise : non pas « chapitre un », « chapitre deux », mais « première fois » (第一回), « deuxième fois » (第二回), etc. Cela n'est pas seulement un point de détail, c'est au contraire ce qui permet de comprendre l'organisation des chapitres. Correspondant à une séance de lecture, ils s'ouvrent tous par une référence au cycle dans lequel ils trouvent leur origine, et se terminent au milieu d'une péripétie, par une expression signifiant au lecteur que s'il veut en connaître le dénouement, il doit poursuivre sa lecture. Enfin, chaque chapitre s'ouvre par un distique qui joue le rôle d'argument ou de « chapeau ».

Le cycle y est conçu comme un *Urtext* : les caractères qui ouvrent les séances, en effet, sont toujours 话说, *hua shuo*, ce qui signifie littéralement « la parole dit que », par extension « le récit dit que », et que Jacques Dars traduit en chaque début de chapitre par « L'histoire dit que ». Plus encore que dans les épopées grecques, dont l'ouverture suggère que les aèdes sont inspirés par les muses, mais non qu'ils se rapportent à une histoire déjà constituée comme histoire, le *Shuihu zhuan* se présente lui-même comme la performance singulière d'un canon qui le dépasse³⁷⁹. Quant aux fins de chapitres, elles sont toutes identiques – et de façon plus intéressante encore, identiques dans le *Shuihu zhuan* le *Xi You Ji*, le *Hong lou meng* et le *San guo yanyi* (ce dont ne rendent pas compte les traductions, ni à l'intérieur des textes, ni, a fortiori, entre elles). C'est en effet toujours au milieu d'une péripétie que la « séance » s'arrête, dans une interruption censée laisser l'auditeur sur sa faim, et que la formule 且听下回分解, *qie ting xia hui fenjie* conclue le texte. Elle signifie, littéralement, « écoutons la prochaine séance [ou fois] pour le comprendre [ou analyser] ». Le traducteur du *Hong lou meng* propose par exemple : « Qui voudra savoir [...] n'a qu'à prêter l'oreille aux explications du prochain récit.³⁸⁰ » Si une telle formule est intéressante, c'est non seulement parce qu'elle permet d'opérer un découpage dans la matière textuelle, en marquant la séparation des séances,

³⁷⁹ C'est une manière de commencer qui se retrouve dans les autres « grands romans », quoique de façon plus sporadique – raison pour laquelle, sans doute, le traducteur du *Xi You Ji*, par exemple, ne s'attache guère à rendre le caractère formulaire de l'expression. André Lévy traduit ainsi la première phrase du chapitre 46 (de la « quarante-sixième fois », car le *Xi You Ji* lui aussi est découpé en séances) : « Après avoir constaté de visu que Singet possédait le moyen de commander aux dragons et d'user des pouvoirs de sa sainteté, le roi, comme l'a conté le récit, allait apporter son sceau sur les documents de voyage pour les remettre aux pèlerins et les laisser poursuivre leur route vers l'ouest. » (WU Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, tr. fr. A. Lévy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1991, p. 903, je souligne). Le récit chinois commence en réalité par 话说那国王, *hua shuo na guo wang*, « L'histoire dit que le roi de ce pays... »

³⁸⁰ CAO Xueqin, *Le Rêve dans le Pavillon rouge*, tr. fr. T.-H. Li et J. Azélaïs, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1981, p. 33.

comme les éléments du paratexte permettent de signifier le découpage des pièces de théâtre en scènes, mais aussi parce qu'elle fait explicitement référence à l'« auralité » : même dans la version en livre, le lecteur doit « écouter », et non pas « lire », pour comprendre la façon dont l'histoire progresse.

Si l'on ajoute à cela la présence – également dans tous ces ouvrages – des chapeaux en tête de chapitre, parfaitement énigmatiques – et donc inutiles dans le rôle d'argument – pour qui ne connaît pas les histoires à venir, mais poétiques pour le lecteur qui connaît déjà ces histoires (par exemple « Le Bonze-tatoué déracine d'un coup un saule pleureur. – Tête-de-léopard pénètre par mégarde dans la salle du Tigre-Blanc » (*Au bord de l'eau*, t. I, p. 208) ou « Le Clerc Wu Yong mystifie subtilement la Licorne-de-Jade. – Zhang Shun trouble nuitamment le gué des Sables d'Or » (t. II, p. 582)), on peut suggérer que la forme du chapitre telle qu'elle est présente dans ces textes répond bien à ce que John Foley appelle la « tradition immanente » de l'épopée, au sens où l'histoire se déploie dans un squelette formel qui acquiert du sens par renvoi à une tradition déjà constituée et qu'il remet en jeu (ou en performance). Dans ce cadre, le découpage en séances et les procédés de mise en suspens de l'intrigue n'impliquent pas une ignorance du contenu des scènes, de la part de l'auditeur, mais seulement de la manière dont les histoires connues seront singulièrement performées.

Le *Shuihu zhuan* (et c'est un trait qui perdure en partie dans la littérature chinoise contemporaine) a également recours aux scènes-types, comme la scène de la vente du sabre, que l'on retrouve à l'identique au chapitre VII et au chapitre XII (respectivement t. I, p. 227 et t. I, p. 317), et surtout aux dictons, proverbes et autres *chengyu* (expressions formulaires). C'est ainsi que l'on trouve, très régulièrement, des avertissements participant d'un métalangage narratologique formulaire jadis destiné à l'auditeur : « c'est long à raconter, mais ce fut l'affaire d'un instant » (说时迟, 那时快, *shuo shi chi, na shi kuai*, littéralement « le temps du dire est long, sur le moment c'était rapide » ; une quarantaine d'occurrences, par exemple t. I, p. 248) ou encore « maintenant, interrompons un peu le récit, ou plutôt divisons-le en deux » (话分两头, *hua fen liangtou* : « le dire se divise en deux têtes » ; une trentaine d'occurrences, par exemple t. I, p. 641). Les proverbes, quant à eux, sont indifféremment placés dans la bouche des personnages ou sous la plume du narrateur – même s'ils n'apparaissent souvent pas dans la traduction française. Ainsi, par exemple 一不做, 二不休, *yi bu zuo, er bu xiu*, que Jacques Dars traduit une fois par « Selon l'adage : “Quand on a commencé, on va jusqu'au bout !” »

(t. II, p. 31), « selon l'adage » n'existant pas dans la version originale et étant ajouté par le traducteur pour souligner la dimension formulaire, est traduit une autre fois par « Une fois lancé, on ne s'arrête pas à mi-chemin. » (t. I, p. 653)

On peut les repérer facilement lorsque les personnages soulignent eux-mêmes explicitement qu'ils citent des proverbes. Par exemple, Wu Song dit : « Vous connaissez le dicton : “Un bel extérieur compte moins qu'une bonne doublure.” Si vous prenez un soin exact de votre ménage, quel souci mon frère aura-t-il à se faire ? D'ailleurs, qui ignore l'adage : “Quand la claie est solide, les chiens n'entrent pas...” ? » (t. I, p. 610) Dans ce passage, la version chinoise dit : 常言道：「表壮不如里壮。」嫂嫂把得家定，我哥哥烦恼做什么！岂不闻古人言：「篱牢犬不入。」 La première expression, 常言道, *chang yan dao*, signifie « comme on le dit souvent ». La seconde, 岂不闻古人言, *qi bu wen gu ren yan*, se traduit littéralement par « comment pourrait-on ne pas l'avoir entendu dire par les Anciens ? »

Si l'économie du *Shuihu zhuan* partage nombre de propriétés avec les épopées, on ne peut pour autant affirmer que l'effort que son dispositif sert soit tout à fait épique. Dans l'inachèvement de sa critique de l'État, dans le caractère *éthique* d'une telle critique, et dans le fait qu'elle ne débouche pas sur la mise en avant d'une posture politique positive, on peut plutôt parler d'une « épopée inachevée ».

b. Une épopée « inachevée »

Comme la bien vu Sheldon Lu, l'économie du *xiaoshuo* en fait d'emblée un « genre » transgressif : « il n'est pas exagéré, écrit-il, de dire que la fiction [il fait référence au *xiaoshuo*] chinoise est un anti-genre et un anti-discours, en tant qu'elle vient briser les hiérarchies du canon littéraire ; elle a toujours été une force à même de troubler l'institution littéraire.³⁸¹ ». Reste à savoir ce que peut produire, socialement, politiquement, une telle transgression. L'analyse des enjeux politiques de son contenu montrera qu'en réalité *Au bord de l'eau* ne parvient jamais à inventer quelque posture politique positive, et doit se contenter de réactiver le vieux fond néo-confucéen issu des Song pour critiquer l'État. On va le voir, les personnages

³⁸¹ Sheldon Lu, *From Historicity to Fictionality: The Chinese Poetics of Narrative*, Stanford University Press, 1994, p. 51. Je traduis. [“It is no exaggeration to say that chinese fiction is an anti-genre and anti-discourse in that it breaks down the hierarchies of the literary canon; it has always been an unsettling force to the literary establishment.”]

du *Shuihu zhuan* sont des types qui sont tous définis par leurs rapports à l'Idéal moral néo-confucéennes des Song. La crise du chapitre soixante-et-onze apparaîtra alors comme le symptôme de l'impuissance du texte à inventer un nouvel idéal de vertu. On verra dans cette impuissance le signe qu'*Au bord de l'eau* ne peut être considérée comme une véritable épopée, et, derechef, que la seule analyse économique, qui semblait valider cette hypothèse, est insuffisante. La prise en compte du caractère inachevé de l'épopée ouvrira ainsi la nécessité des analyses sémiotiques et praxéonomiques des parties suivantes.

Le néoconfucianisme des Song

La dynastie Song avait été une période extrêmement florissante d'un point de vue culturel, scientifique, technique ; au point que certains historiens la considèrent comme « l'âge d'or de la Chine »³⁸². Mais en même temps, c'est une dynastie fragile, puisque les Mongols vont rapidement l'envahir pour fonder la dynastie Yuan. C'est ce paradoxe que les historiens ont noté :

Une étrange anomalie hante l'histoire des Song. D'un côté, durant les trois siècles que dura leur règne, la Chine connut une ère de grande créativité qui la mit au-dessus des autres civilisations du monde, du point de vue tant des inventions technologiques, que de la production matérielle, de la philosophie politique, du gouvernement et de l'élite culturelle [...]. D'un autre côté, c'est justement au cours de cette période d'épanouissement que les tribus d'envahisseurs en provenance d'Asie centrale s'emparèrent progressivement du pouvoir militaire et administratif de l'État. Cela signifie-t-il que les réalisations de la Chine des Song doivent être rapportées, en dernière analyse, à la domination exercée par ces peuples non chinois ? Bien qu'il ne soit pas simple d'y répondre, il s'agit d'une question cruciale³⁸³.

Or, en suivant l'analyse de Fairbanks, il semble que ce problème en lui-même (d'un côté la vitalité technique et culturelle, et d'un autre la faiblesse militaire) soit lié à la constitution du néoconfucianisme, école de philosophie réinterprétant le canon confucéen dans une optique politique, valorisant à la fois le développement culturel et la soumission à l'empereur, et en même temps méprisant l'usage de la force et la caste militaire : « L'une des causes de la faiblesse des Song résidait dans l'hypertrophie d'une bureaucratie grevée par des dépenses militaires nécessaires à la guerre. [...] Il faut ajouter, en arrière-plan, le dédain des adeptes de

³⁸² C'est le titre du chapitre qui lui est consacré par Fairbanks, dans John K. Fairbanks et Merle Goldman, *Histoire de la Chine*, Taillandier, Paris, 2006.

³⁸³ *Ibid.*, p. 139.

Confucius à l'égard des militaires, en qui ils voyaient même une classe inférieure à celle des marchands.³⁸⁴ » Ainsi, la naissance du néoconfucianisme serait un facteur expliquant à la fois la vitalité culturelle des Song et leur faiblesse militaire.

Cette analyse est d'autant plus intéressante que ce néoconfucianisme fut inventé en réaction aux premières défaites des Song : « Le néoconfucianisme [...] prit forme sous les Song du Sud après que les Jürchen eurent humilié et renversé les Song du Nord.³⁸⁵ » Le néoconfucianisme peut donc être compris comme *la réponse inadaptée* (parce qu'elle en amplifie les effets) à *la situation politique et militaire conséquente à la chute de la première Dynastie Song*. Face à la crise militaire, la philosophie politique des Song, menée par Zhu Xi, s'est recroquevillée dans la commémoration d'un passé idéalisé – notamment dans le modèle de la Dynastie Han (206 av. JC-220 ap. JC) – sans parvenir à penser la nécessité de la lutte au présent : le néoconfucianisme se diffuse de plus en plus, si bien qu'en 1313, « l'édition par Zhu Xi des classiques confucéens furent officiellement désignés comme les standards des concours de fonctionnaires³⁸⁶ ». C'est cet idéal confucéen que l'on retrouve à l'œuvre dans le *Shuihu zhuan*.

Le néoconfucianisme et les personnages

Shuihu zhuan raconte la formation progressive d'une bande de cent huit brigands, dont trente-six « astres célestes » dont la liste est faite au chapitre LXXI (t. II, p. 843-844) dans un repaire du mont Liang. Il s'agit pour eux de se constituer en bande autonome, insoumise au gouvernement (caractérisé par la corruption et l'injustice).

Le corrompu

Après le prologue, le *xiaoshuo* s'ouvre, avant toute référence aux brigands, par le récit de l'ascension au pouvoir de Gao Qiu, personnage méprisable et avide de pouvoir, symbole de la corruption mandarinale et qui sera dans la suite du récit l'un des principaux opposants à la

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 169.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 153.

³⁸⁶ Frederick W. Mote, *Imperial China 900-1800*, Harvard University Press, 2003, p. 343. Je traduis. [“Zhu Xi [...] his editing of the confucean classics were officially designated the standard for the civil service examinations”].

troupe de Song Jiang. Gao Qiu représente précisément ce contre quoi les « brigands » se battent, et ce qui luttera contre eux une fois le repaire constitué. Voici comment il est présenté :

L'histoire conte que jadis, au temps de feu l'empereur Zhe-zhong de la dynastie Song [...], il y avait à la capitale orientale [...] certain rejeton d'une famille ruinée, franc ribaud et coquelineux, du nom de Gao ; c'était le deuxième enfant de cette famille ; depuis son jeune âge, insoucieux de s'établir dans la vie, il n'avait qu'une passion : paumoyer l'épieu et manier le bâton de guerre ; mais son plus grand talent consistait à taper du pied dans un éteuf. Et les gens de la capitale l'appelaient familièrement, non pas Gao-le-Deuxième, mais Gao Qiu, c'est-à-dire Gao-la-Balle. Par la suite, quand il eut commencé à faire carrière, il modifia légèrement l'écriture de son nom, de telle façon que Gao Qiu signifiât désormais Gao-le-Bel³⁸⁷. (t. I, p. 61)

Le caractère ironique de ce portrait ne fait aucun doute. Non seulement le personnage est présenté comme n'ayant pour talent que celui de jouer à la balle, en effet, mais en plus la mention de son changement de nom est révélateur : il suggère que le prestige que Gao finira par obtenir repose sur une usurpation originelle. Un peu plus loin, voilà comment son caractère est présenté : « l'altruisme, la justice, les rites, la sagesse, la loyauté et la droiture étaient autant de notions qui lui échappaient complètement ! » (t. I, p. 61) Attardons-nous sur cette formule. Voilà comment elle est écrite en mandarin : 若论仁义礼智，信行忠良，是不会。Or, dans cette phrase, 仁, *ren*, altruisme ; 义, *yi*, justice ; 礼, *li*, rites ; 智 *zhi*, sagesse ; et 信行, *xinxing*, loyauté, sont les cinq vertus classiques qui forment le 五常, *wuchang*, « les cinq constantes », telles qu'on les trouve définies dans les études confucéennes de la dynastie Han à partir de l'extrapolation de certains passages des *Entretiens*³⁸⁸. Elles forment le cœur du renouveau néo-confucéen qui va irriguer toute la morale familiale et du droit sous l'époque des Song³⁸⁹. Les « cinq constantes », lorsqu'elles apparaissent en chinois classique (au milieu d'un texte en langue vernaculaire), à la suite et dans cet ordre, sont donc – à la fin de la Dynastie des Yuan, au moment où le texte est écrit – clairement identifiables comme une référence à la morale majoritaire depuis plus de deux siècles, aux vertus maintenant reçues et reconnues comme telles par le sens commun. Quant à 忠良, *zhongliang*, la droiture (ou l'intégrité), c'est l'une des 四字, *sizi* (quatre vertus) également mises en avant par les écoles

³⁸⁷ Le jeu de mots original est le suivant : initialement appelé Gao Qiu, 高球 littéralement *Grand-Ballon*, le personnage se fait appelé Gao Qiu, 高球, ce dernier *Qiu* signifiant « Cape ornementale », et par métonymie « respectueux ».

³⁸⁸ Anne Cheng, « La trame et la chaîne : aux origines de la constitution d'un corpus canonique au sein de la tradition confucéenne », in *Extrême-Orient*, 1984, Volume 5, Numéro 5, pp. 13-26, p. 22.

³⁸⁹ LAU Nap-yin, « Droit et famille en Chine à l'époque des Song (960-1279) », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/6, pp. 1377-1443, p. 1440.

confucéennes.

On le voit, le portrait de Gao Giu inscrit de manière explicite le personnage en faux avec l'idéal de vertu néo-confucéen. Tout laisse à penser qu'il est constitué par le texte comme une figure d'épouvantail, illustrant exactement ce qu'il ne faut pas être. Ainsi est-il en effet décrit dans les pages qui suivent : condamné pour avoir dilapidé la fortune d'un tiers, fuyard et fainéant, il profite d'une amnistie générale pour voir sa faute absoute. Habitant chez les uns et chez les autres, il ne doit son ascension sociale qu'au fait que chacun, pour se débarrasser de cet homme décrit par l'un de ses protecteurs comme « sans foi ni loi » (t. I, p. 63), le recommande à un autre hôte. Si l'on regarde de nouveau les caractères qui décrivent Gao Qiu dans le passage traduit par « sans foi ni loi », on retrouve 没有信行的人, *mei you xinxing de ren*, ce qui signifie « un homme qui n'a pas de loyauté [*xinxing*] », l'une des « cinq constantes » que nous avons identifiées plus haut.

Comme si elle était une manière de suggérer le dévoiement de l'organisation sociale, c'est justement grâce à cette immoralité que son ascension se poursuit et s'accélère, le poussant bientôt dans l'entourage du fils de l'Empereur : Gao ayant alors, par chance, l'opportunité de faire montre de son talent de « pousseur de balle » (t. I, p. 66-67) devant le prince Duan, il se fait engager par celui-ci. Une fois le prince fait Empereur, celui-ci fait de Gao le « grand maréchal du palais » (t. I, p. 69). Il s'y montrera immédiatement injuste, colérique et vaniteux : sa première action consiste à faire battre l'un de ses maîtres d'armes, Wang Jin (t. I, p. 70-72), au prétexte qu'il ferait semblant d'être malade (en réalité, Gao se venge d'un homme qui l'avait ridiculisé alors qu'il n'était qu'un joueur de balle, sur celui qu'il reconnaît être son fils). Wang Jin, ayant décidé de fuir la colère de Gao Qiu, se retrouve dans le Village de la famille Shi (t. I, p. 81). À la suite d'un duel avec le jeune fils de la famille, Shi Jin, qu'il domine très aisément sous les yeux complices du père (à qui il a raconté la vengeance de Gao Qiu), il devient son instructeur. Un jour, Wang Jin, redoutant que Gao Qiu ne se rapproche, décide de quitter le Village de la famille Shi. C'est alors que le narrateur se concentre sur Shi Jin, qui sera l'un des 36 principaux brigands du repaire du Mont Liang : « Laissons Wang Jin partir pour s'enrôler dans les armées des frontières et restons avec Shi Jin, le Dragon-bleu. » (t. I, p. 83)

Chacun des quarante-cinq chapitres suivants du *xiaoshuo* s'intéresse à raconter dans des récits plus ou moins longs l'histoire d'un ou de plusieurs des cent huit brigands, et plus précisément les causes qui les ont amenés jusqu'au repaire du Mont Liang. Le personnage de

Gao Qiu se fait plus rare dans ces chapitres (mais pas inexistant : c'est le fait d'avoir voulu corriger son fils, qui fera de Lin Chong un hors-la-loi et le poussera à se réfugier lui aussi dans le repaire du Mont Liang (t. I, p. 216)), mais la figure du pouvoir corrompu y est omniprésente – chacun des brigands étant un héros révolté contre une administration corrompue, ou ayant dû fuir à cause d'une décision injuste d'un mandarin.

Le vertueux

Parmi eux, c'est Song Jiang, leur chef, qui semble le plus parfait – c'est-à-dire le plus proche de l'idéal néo-confucéen. En effet, comme le révèle justement Wang Zhen-xing, Song Jiang possède les cinq vertus cardinales, les « cinq constantes » que nous avons vu tout à l'heure déniées à Gao-Qiu : « Le *xiaoshuo*, dans le portrait qu'il en brosse, nous dit que Song Jiang a étudié les classiques dès sa plus tendre enfance, qu'il est droit, qu'il pratique la charité et la vertu, qu'il est humble, qu'il possède altruisme, justice, rites, sagesse et loyauté.³⁹⁰ ». Et en effet, voici comment Song Jiang nous est présenté, lorsqu'il fait son apparition au chapitre XVIII :

C'était un homme trapu, au teint noirâtre, ce pourquoi tout le monde le surnommait Song Jiang le Noir. Mais comme il était aussi d'une grande piété filiale, féru de justice et insoucieux des richesses, tout le monde l'appelait également messire Troisième, le Pieux et le Juste. [...] Il remplissait l'office de registraire de la sous-préfecture de Yun-cheng. (t. I, p. 444)

Ainsi, au début du *xiaoshuo*, Song Jiang est un paisible fonctionnaire que ne distinguent que l'excellence de ses vertus et de son caractère. Parallèlement à l'ascension du méchant Gao Qiu, c'est donc la métamorphose de Song Jiang en paria héroïque que raconte *Shuihu zhuan*. Elle commence par son rôle dans la fuite de son ami Chao Gai, impliqué dans le vol d'un trésor impérial : conscient que sa hiérarchie est corrompue, il préfère permettre à Chao Gai de s'en sortir (t. I, p. 450). Lorsque celui-ci lui fait parvenir une missive de remerciement, c'est la maîtresse de Song Jiang qui met la main dessus et menace de le condamner. Il la tue alors (t. I, p. 452-543) et s'enfuit. Ce n'est qu'après avoir écrit un poème injurieux à l'égard de l'Empire, dont voici la conclusion, qu'il est condamné à mort :

³⁹⁰ 王振星, 儒家文化人格与《水浒传》的创作, 齐鲁学刊, 2004年第2期, WANG Zhen-xing, « The Cultural Character of Confucianism and the Writing of “the Water Margin” », in *Qilu Journal*, 2004, n° 2, pp. 110-112, p. 111. Je traduis. [« 小说描绘宋江 “自幼曾攻读经史”, 胸藏 “凌云志”, 夸赞他 “有仁有德”, “谦恭仁厚”, “仁义礼智信” 五德俱全 »].

*Mon cœur est au Shan-dong, moi au pays de Wu.
Je flotte parmi fleuves et mers, n'importe où.
Mais que je sois un jour tel un nuage altier,
Et Huang Chao ne sera qu'un enfant à mes pieds !*
(t. I, p. 987)

Comme le précise Jacques Dars dans une note destinée à expliquer au lecteur français ce qui est connu de l'auditeur chinois, Huang Chao est le chef

d'une puissante insurrection populaire qui se développa lors de la fin des Tang (875-884), à la faveur de l'effondrement progressif de la dynastie, et qui se propagea à peu près à la totalité du pays, le Si-chuan excepté. De la part de Song Jiang, dire que Huang Chao n'était qu'un enfant (littéralement : « Si je puis un jour réaliser mon ambition, aussi haute que les nues éthérées, Je pourrai oser rire de Huang Chao, ce malheureux bêtête ! »), c'est se déclarer clairement rebelle, et donc se rendre coupable du crime capital. (t. I, p. 1121)

Une fois le poème découvert et Song Jiang condamné à mort, il décide de rejoindre le repaire du Mont Liang, dont il va devenir le chef. Ainsi, son histoire est celle de la vertu contrariée par une société qui, tout en faisant mine de la reconnaître, ne lui laisse pas de place : Song Jiang ne porte pas d'autres valeurs que celles qui sont abusivement revendiquées par ceux qui veulent sa peau. Il défend, comme eux, l'idéal néoconfucéen. En cela, un tel personnage apparaît comme une réaction de l'idéal des Song à la dynastie Yuan.

La Dynastie Yuan, durant laquelle le cycle a été composé et durant laquelle il a pris de l'ampleur, était hautement impopulaire du fait d'être aux mains, pour la première fois de l'histoire de la Chine, des étrangers : les Mongols. L'histoire de Song Jiang proposait alors, dans une sorte de sublimation, un modèle de révolte vertueuse d'autant plus plaisant qu'il reposait sur la défense des valeurs des Song. Comme l'écrit Mote, les *xiaoshuo* des Yuan et des Ming « qui plaçaient leur histoire dans une dynastie antérieure reflétaient en réalité les conditions de leur propre temps³⁹¹ ». Mais comment, dès lors, ne pas comprendre cet idéal comme étant purement *réactionnaire* ? Si, à travers les mauvais fonctionnaires, ce sont bien les Yuan qui sont métaphoriquement visés, ils ne le sont qu'au nom des valeurs nées sous les Song, valeurs qui – rappelons-le encore une fois – contribuèrent à l'effondrement de cette dynastie. C'est ce que Li Zhi, le célèbre commentateur du XVI^{ème} siècle, avait déjà vu : « Bien que Luo Guanzhong et Shi Nai'an (les auteurs réputés du *Shuihu*) aient vécu sous la dynastie

³⁹¹ Frederick W. Mote, *op. cit.*, p. 207. Je traduis. [“both of these Ming novels use the conventional device of setting their story in an earlier dynasty while in fact reflecting conditions of their own time”].

Yuan, leurs cœurs étaient à la dynastie Song, et quoiqu'ils soient nés en temps Yuan, ce furent des événements des Song qui firent naître leur indignation.³⁹² » Or, cette indignation, née dans l'amour des valeurs Song, est bien destinée, d'après Li Zhi, à critiquer et amender, au nom de ces valeurs passées la réalité politique contemporaine : « le souverain doit lire cette chronique. Une fois qu'il l'aura lue, le loyal et le droit ne sera plus obligé d'occuper le bord de l'eau (*shuihu zhuan*), mais viendra résider aux côtés du souverain.³⁹³ »

La crise du chapitre soixante-et-onze

En ce sens, on peut dire que le *Shuihu zhuan* ne « pense » pas, ne crée pas de nouvelle figure, éthique ou politique, permettant à une communauté ou à un individu d'adapter son comportement à une nouvelle situation : c'est seulement un dispositif *critique*.

S'il ne pense pas, s'il ne peut être considéré comme un dispositif de *création* de pensée, c'est notamment parce qu'il reste toujours tributaire d'un idéal néoconfucéen institué depuis longtemps. Ce faisant, il ne peut résoudre par le travail du texte même la tension entre l'idéal et la réalité, et doit avoir recours à un retournement de situation extrêmement brutal. Pour preuve, le caractère étrange du 71^{ème} chapitre, absent de l'édition *jianben*, mais nouveau départ dans l'édition *fanben*. Il se clôt sur un grand sacrifice contenant une demande d'amnistie – qui prépare la réconciliation de la troupe des brigands avec les fonctionnaires de l'Empire. Dans la version *fanben*, les brigands sont en effet amnistiés par le pouvoir central, après le chapitre soixante-douze. L'Empire les utilise alors comme une troupe d'appoint dans ses campagnes militaires. Cette réconciliation de l'idéal (porté par l'utopie du repaire) et de la réalité (des fonctionnaires de l'empire) est invraisemblable et artificielle, car à aucun moment la contradiction qui les oppose tout au long du *xiaoshuo* n'est dépassée dans une nouvelle figure, qu'elle soit idéale ou réelle : ni les brigands, ni les fonctionnaires ne changent.

Ce serait malgré tout inexact de dire que *rien* ne change : au cœur de ce chapitre soixante-et-onze, au cours duquel Song Jiang décide de demander l'amnistie, c'est la soudaine

³⁹² Cité par Paul J. Smith, art. cit., p. 418. Je traduis. [“Although Shi Nai'an and Luo Guanzhong (the reputed authors of *Shuihu*) lived under the Yuan, their hearts were with the Song, and although they were born in Yuan times, it was Song events that made them indignant. Because of indignation at the abduction of the two emperors (Huizong and Qinzong) to the north, they alleged that the Song destroyed the Liao in order to vent their resentment.”]

³⁹³ *Ibid.* [“The sovereign must read this chronicle. Once he has read it the loyal and upright will no longer occupy the water margin, but will come to reside at the ruler's side.”]

transformation de l'idéal néoconfucéen en rédemption bouddhique qui permet le retournement de situation. Voici le discours que Song Jiang prononce devant ses camarades, et qui marque la fin, la réalisation de leur œuvre collective (constitution d'un repaire vertueux, selon l'idéal néoconfucéen) :

Moi, Song Jiang, depuis que j'ai provoqué du garboui à Jiang-Zhou et fait l'ascension de la montagne, je me suis constamment reposé sur votre appui et votre aide, frères intrépides qui m'avez élu pour chef. [...] Aujourd'hui, nous voici cent huit, tous réunis en ces lieux, et en vérité, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, pareille rencontre est chose rare s'il en fut ! Jusqu'à présent, partout où le tranchant de nos sabres est passé, nous avons mis à mal et tué nombre d'être vivants, sans avoir encore fait pénitence pour tous ces trépassés... Un projet me tient donc maintenant à cœur : je désirerais faire un grand sacrifice à toutes les constellations célestes, et rendre grâce aux divinités du ciel et de la terre, qui nous ont été si secourables et nous ont témoigné leur bienveillante faveur. À cette occasion, premièrement, nous prierons le ciel de protéger nos cœurs et nos corps, et de nous accorder paix et bonheur ; deuxièmement, nous demanderons que la cour nous gratifie bientôt de sa faveur éclairée et, par une amnistie clément, veuille bien oublier nos crimes considérables, qui offensent le ciel ; alors nous mettrons toutes nos forces et nos vies à son service, et nous dévouerons en toute loyauté pour la patrie, jusqu'à notre mort. Troisièmement, nous intercédons pour que l'âme de notre frère Chao Gai transmigre au plus tôt vers les sphères supérieures, afin que, de renaissance en renaissance et d'avatar en avatar, il nous soit donné de nous revoir. Enfin, nous prierons également pour que cessent les souffrances de ceux qui ont été injustement tués [...]. (t. II, p. 837-838)

Pour expliquer ce retournement de situation narratif (les brigands, jusqu'alors présentés comme des modèles de vertu, demandent l'amnistie et reconnaissent avoir fait des « crimes considérables ») et idéologique (la vertu, jusqu'alors exprimée en termes néoconfucéens, se formule désormais en terme bouddhistes, comme le montrent les notions de « transmigration », de « sphères supérieures », de « renaissance », d'« avatar »³⁹⁴), deux hypothèses ont été proposées, qui toutes deux problématisent l'autonomie du *xiaoshuo* en terme de création de pensée.

Selon la première de ces hypothèses, le changement de ton et le retournement de situation, entre les soixante-dix premiers et les chapitres suivants, seraient dus au fait qu'ils n'auraient pas été rédigés par le même auteur. Dès 1641, en effet, Jin Shengtan émet l'hypothèse³⁹⁵ que les soixante-dix premiers chapitres (avant la demande d'amnistie et le tournant bouddhique) avaient été écrits par Shi Nai'an, tandis que les trente ou les cinquante

³⁹⁴ Voir Henri Maspero, « La religion chinoise dans son développement historique », in *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 7-86.

³⁹⁵ Voir Lyangyan Ge, *op. cit.*, p. 102.

suivants (selon les versions) l'avaient été par Luo Guanzhong, l'auteur du *San guo yanyi*. Si l'importance du bouddhisme dans ce dernier ouvrage pourrait accréditer une telle hypothèse, les critiques possèdent malgré tout trop peu d'éléments biographiques pour pouvoir la confirmer³⁹⁶. Selon la seconde de ces hypothèses, c'est l'avènement de la dynastie Ming (1368) marquant le retour (après la période Yuan, où la Chine était aux mains des Mongols) de la souveraineté chinoise au moment de la mise en texte du *Shuihu zhuan*, qui expliquerait le ralliement intradiégétique des brigands au pouvoir et leur liquidation finale : les nouvelles circonstances politiques, après cette date, n'appelleraient pas de rébellion. Cette hypothèse n'est du reste pas forcément exclusive de la première, puisque Shi Nai'an est mort autour de 1372 (soit au moment de la reprise en main du territoire par les Ming) alors que Luo Guanzhong vécut jusqu'en 1400, à un moment où ce pouvoir était relativement institutionnalisé. En réalité, les spécialistes estiment aujourd'hui que les versions *fanben* de cent vingt chapitres sont bien postérieures à la dynastie Yuan, et ont sans doute été écrites au milieu de la dynastie Ming³⁹⁷. Comme l'écrit Smith, l'enjeu de cette datation est importante, car elle « soulève le problème hautement débattu des relations entre la version *fanben* du *Shuihu* et ses sources.³⁹⁸ » En fait, comme il l'écrit lui-même à la suite de Ge, ces relations sont complexes, puisque c'est le long processus de textualisation, dans la multiplicité des strates qu'il superpose, qui a produit la version *fanben*, probablement finalisée autour de 1550 : « les versions orales de la saga *Shuihu* transmises par des conteurs ou des acteurs à des publics urbains ont été progressivement supplantée par les versions écrites, et au milieu du XVI^{ème} siècle ont été regroupés dans la version *fanben* du *Shuihu*, qui a ensuite été imprimée pour un lectorat plus large un demi-siècle plus tard.³⁹⁹ »

En somme, le chapitre soixante-et-onze tient son étrangeté au fait qu'il fonctionne comme un gond entre deux plans de texte fort différents, le second ayant été ajouté au premier à la suite de la modification du contexte socio-historique. En effet, alors que la version *jianben* consiste en une critique de la corruption des mandarins au nom d'un idéal néo-confucéen emprunté au passé, la version *fanben* propose une apologie bouddhiste de l'Empire

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 102-104.

³⁹⁷ Voir Paul J. Smith, *op. cit.*, p. 403.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 404. [“This raises the hotly contested issue of the relationship between the *fanben* version of the *Shuihu* and its sources.”]

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 419. [“oral versions of the *Shuihu* saga transmitted by storytellers or actors to urban audiences were gradually supplanted by written versions, and by the mid-sixteenth century were consolidated into the *fanben Shuihu*, which was then printed for a wider readership half a century later.”]

aboutissant à l'élimination des troupes rebelles. Les deux hypothèses impliquent toutes les deux l'hétéronomie du texte : dans la première, le texte doit être considéré comme la simple expression des valeurs des lettrés (de telle manière que ces valeurs soient étrangères à l'histoire et à ses enjeux), le changement de valeur étant expliqué par le changement de rédacteur ; dans la seconde, il est expliqué par la différence de strates historiques entre les deux portions du texte. Dans ce cas, les valeurs sont celles de l'époque.

Expression de la pensée de l'auteur ou reflet d'une époque, le texte n'est pas le lieu de l'élaboration d'une pensée nouvelle permettant de dépasser la crise politique par l'affirmation de nouvelles valeurs. S'arrêterait-on à la version *jianben*, la critique de la société née de la chute de la dynastie Song ne parvient jamais à dépasser la répétition de l'idéal néoconfucéen qui s'y est pour la première fois formulé. Le repaire des cent huit brigands propose une image renversée de l'idéal néo-confucéen, mais n'en reste pas moins une pure illustration : les officiels ont beau être corrompus et les hors-la-lois vertueux, ce renversement des valeurs n'implique aucune *innovation* dans la pensée éthique et politique. Lit-on la version *fanben*, le dépassement de la contradiction entre l'idéal et la réalité est affirmé, puisque les brigands vertueux collaborent avec l'Empire, mais ce dépassement n'est aucunement le fruit du « travail épique » du texte, « ce travail intellectuel à même le récit, qui, à force de confronter les options politiques, peut déboucher sur une véritable solution.⁴⁰⁰ » Se contentant de mobiliser des concepts déjà élaborés par différentes traditions de pensée, le *xiaoshuo* dans sa version *fanben* superpose sans les synthétiser vraiment une critique éthique de la société Yuan et une apologie politique de la société Ming. Ni roman, ni épopée, il doit peut-être être considéré comme une « épopée inachevée »⁴⁰¹, selon le concept par lequel Florence Goyet pointe ce défaut de « travail » de la pensée. Avant de montrer comment les épopées véritables, elles, parviennent à élaborer de manière immanente une pensée innovante à même de trouver des solutions à une crise politique, la lecture de *Texaco* nous montrera comment l'analyse doit faire la part des choses, dans les textes, entre leur « économie réelle » et leur « économie rhétorique ». Dans le roman de Chamoiseau comme dans *Au bord de l'eau*, en effet, ce que l'on est d'abord tenté de considérer comme les vestiges d'une production orale est tout autant le fruit d'une stratégie d'affiliation générique destinée à masquer au lecteur le dispositif réel.

⁴⁰⁰ Voir Florence Goyet, « Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée », in *Revue de littérature comparée*, 2009/1 n° 329, pp. 9-23, p. 10.

⁴⁰¹ *Ibid.*

2. La rhétorique épique de *Texaco*

Contrairement à ce que l'on pourrait peut-être penser *a priori*, l'analyse d'une œuvre n'est pas facilitée par le fait que son auteur nous soit contemporain. Et ce pour deux raisons : d'abord, parce que nous ne pouvons pas envisager la culture de l'auteur – qui est en partie la nôtre – avec l'oeil froid de l'anthropologue, comme on le fait avec les textes issus de traditions orales et de cultures dont les croyances nous sont tout à fait étrangères ; ensuite, parce que nous avons accès à une source presque inépuisable d'entretiens et de documents critiques parfois écrits par l'écrivain lui-même. Si ces derniers compliquent l'analyse plus qu'ils ne la facilitent, c'est parce que l'auteur y explique, bien entendu, autant ce qu'il voudrait qu'on lise dans son texte que ce qu'il y a mis réellement. Dès lors, il est juge et partie, et nous aurons tendance à le croire sur parole plutôt que de regarder si l'oeuvre illustre à ce point le programme qui l'annonce ou les mérites que vante son avocat. C'est ainsi par exemple que le lecteur crédule des proses théoriques de Zola aura tendance à faire confiance à ses déclarations, et prétendre avec lui que ses romans sont naturalistes, alors même qu'une lecture qui ne serait pas informée de ses théories verrait d'abord peut-être la dimension symbolique et même mythologique de ces textes, qui regardent les trains comme des bêtes et les mines comme des monstres sanguinaires, avant une quelconque dimension scientifique.

On s'en souvient, l'écrit est sans « père » : que l'auteur le veuille ou non, le sens de son œuvre existe indépendamment de ce qu'il en perçoit ou en dit. Si dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons à la fois à ce que Chamoiseau a fait, à ce qu'il dit avoir voulu faire et à ce qu'il dit avoir fait, c'est pour montrer que *Texaco* n'est pas une épopée – alors même que l'ensemble du livre le prétend, que la quatrième de couverture le dit, que les manifestes le clament, que des thèses de doctorat le démontrent⁴⁰². Une telle affirmation, en effet, à propos d'un livre écrit par un seul individu et publié dans une prestigieuse maison d'édition consacrée à la littérature générale, apparemment destiné à être consommé en solitaire dans le secret de la lecture silencieuse, semble contredire assez frontalement les résultats de l'analyse économique que nous avons menée : elle mérite donc que nous y

⁴⁰² Voir Virginie Jauffred, *La dimension épique de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*, Paris, publié par les « Éditions universitaires européennes », 2010.

répondions. Nous tâcherons donc de montrer que, malgré ce que peut en dire son narrateur, le texte n'est en réalité pas l'œuvre d'un « Marqueur de Paroles », la langue dans laquelle il s'écrit n'est pas orale et moins encore populaire, l'écrivain qui la compose ne représente pas un « peuple » – auquel il n'adresse pas non plus son livre. Mieux, nous irons plus loin que cette économie pour montrer comment fonctionne le dispositif textuel : conformément aux orientations « modernistes », il réalise bien plutôt un double effort de « subjectivation » (de l'auteur) et de guerre (faite au lecteur). L'étude de ce double effort nous permettra de comprendre en retour les enjeux de la prétention à l'épopée.

Ici comme lors de notre lecture d'*Au bord de l'eau*, l'analyse d'un dispositif singulier met à jour un élément qui vient brouiller le tableau dressé par l'économie comparée du roman et de l'épopée. Ici, il s'agit de l'importance de l'« économie rhétorique » par laquelle les œuvres tendent à masquer leur production réelle, et orienter la manière dont nous devons les envisager. Que le roman et l'épopée pensent – ce que nous a appris, par défaut, le *xiaoshuo* – implique en effet qu'ils peuvent thématiser (et le cas échéant mentir) leur identité générique.

a. *Texaco*, une épopée ?

Texaco, tel qu'il a été publié en 1992 (dans la collection blanche) puis en 1994 (en folio⁴⁰³) par Gallimard est un livre d'environ cinq cents pages : comme la plupart des *romans*, il ne peut donc pas se lire en une fois. Sa lecture implique une pratique longue, et la capacité du lecteur à revenir au texte à plusieurs reprises et à garder entre deux lectures (alors que la vie sociale le happe) le souvenir des pages précédentes. À travers cette forme d'abnégation, dont l'enjeu est l'accès durable à l'intimité du lecteur, on peut imaginer qu'il essaie d'agir sur lui en profondeur.

Il est formé aux neuf dixièmes par « Le sermon de Marie-Sophie Laborieux », et comprend également un prologue (« Annonciation ») et un épilogue (« Résurrection »). Le livre se présente donc (du moins dans sa table des matières) comme une sorte de réécriture décalée des Évangiles – décalée, dans la mesure où chaque partie comprend un sous-titre suggérant une différence avec la Bible, malgré le rapprochement. Ainsi « Le sermon » est-il sous-titré « *(pas sur la montagne mais devant un rhum vieux)* ». Ce « sermon » est découpé en

⁴⁰³ C'est cette édition qui nous sert de référence.

deux parties, dont le titre synthétise la référence biblique (cette fois issue d'une partie de l'Ancien Testament, l'*Exode*) à des références géographiques : « Table première : autour de Saint-Pierre » ; « Table deuxième : autour de Fort-de-France ». À ce découpage géographique par « table » s'ajoute un découpage chronologique par « temps », la première table correspondant au « Temps de paille (1823?- 1902) » quand la seconde en contient trois, « Temps de bois-caisse (1903-1945) », « Temps de fibrociment (1946-1960) » et « Temps Béton (1961-1980) ». Après une épître dédicatoire et deux citations en exergue, *Texaco* commence du reste par des « repères chronologiques de nos élans pour conquérir la ville » (p. 13-15) qui détaillent le contenu de ces « Temps », en en ajoutant un, « Temps de carbet et d'Ajoupas » qui commence en -3000 et s'arrête en 1680 avec l'« Importation massive des esclaves noirs » (p. 13). Il ne sera plus fait mention de ce temps dans le texte ; on comprend par là que celui-ci ne concerne le peuple martiniquais qu'à partir de l'arrivée des esclaves noirs ; et donc à partir de la période de créolisation. Malgré tout, la seule indication de ce temps permet de faire comprendre au lecteur que le livre qu'il a entre les mains est le fragment d'une histoire plus vaste, l'histoire *véritable* des hommes dont il peut reconnaître d'autres dates en parcourant ces « repères chronologiques » : la date du décret de l'abolition de l'esclavage côtoie le « temps probable de la naissance d'Idoménée Carmélite Lapidaille », et le « Voyage de De Gaulle en Martinique » l'« arrivée messianique de l'urbaniste au Quartier Texaco » qui sera l'objet de l'« Annonciation ». Et le tout formerait la « pauvre épopée » (p. 495) de Marie-Sophie Laborieux.

Une production épique : la mémoire du peuple ?

Tout, dans le paratexte, semble nous indiquer que le contenu du livre relève moins de la fiction que d'une histoire véritable, et que *Texaco* est, comme l'annonce la quatrième de couverture de l'édition de poche, « l'épopée de la Martinique », ou « le grand livre de l'espérance et de l'amertume du peuple antillais, depuis l'horreur des chaînes jusqu'au mensonge de la politique moderne. » Ainsi, *Texaco* se présente-t-il comme la transformation d'une histoire collective – des habitants du quartier éponyme, et plus largement du peuple antillais – en livre, par le travail d'un écrivain, aidé de quelques autres personnes – selon le procédé de la « textualisation ». Un regard sur les remerciements permettrait d'accréditer ce

jugement : non seulement les personnages du livre – entre autres l'Urbaniste et l'Informatrice – ont leur pendant dans les personnes remerciées – respectivement Serge Letchimy, Mathilde Sicot – mais il est aussi fait mention qu'ils ont fourni la matière première qui a été mise en texte : « à Monsieur Serge LETCHIMY, dont les travaux d'urbanisme et la pensée ont nourri ces histoires [...] ; à tous les habitants du Quartier Texaco qui ont bien voulu satisfaire mes impossibles curiosités [...] en les priant d'avance de bien vouloir me pardonner de n'avoir pas pu leur offrir mieux – en Honneur et respect. / P. C. » (p. 499) L'œuvre étant, en retour, « offerte » aux « habitants du quartier », on ne peut manquer de remarquer que ce dispositif, tel que le paratexte nous offre à le comprendre, semble très proche de celui des épopées, telles que nous en avons décrit l'économie : l'aède, un membre de la communauté reprend les histoires de la communauté dans une performance qu'il offre à la communauté. Du reste, dès la page 19, le narrateur se définit comme n'étant qu'un « Marqueur de Paroles », ou – selon la citation d'Hector Biancotti placée en exergue du roman – un « scribe ». Il laissera vite la parole à une narratrice, Marie-Sophie Laborieux, appelée aussi « L'Informatrice ». Ce statut épique relègue la voix du « Marqueur de paroles » dans les notes de bas de page et dans les prétendus échanges épistolaires apparaissant dans le corps du texte décalés vers la droite. Tout se passe donc comme si, dans un geste d'infinie humilité, Patrick Chamoiseau se retranchait derrière la voix de son informatrice, jusqu'à faire d'elle aussi un écrivain (p. 410-413) – reléguant finalement son propre rôle de soi-disant « Marqueur de paroles » à celui de simple copiste, puisque l'Informatrice aurait, finalement, tout écrit avant lui.

Après une quinzaine de pages décrivant l'arrivée de l'Urbaniste (« le Christ ») selon différents points de vue, nous assistons à la première apparition, dans le corps du texte, du nom de Marie-Sophie Laborieux, dont on sait depuis les « Repères chronologiques » qu'« elle fondera le quartier Texaco » (p. 14), c'est-à-dire qu'elle est le héros de la geste chamoisienne. Nous comprenons maintenant qu'elle est aussi la narratrice, Patrick Chamoiseau n'étant comme l'a annoncé un premier paragraphe à valeur d'exergue (police plus petite, décalé à droite) qu'un « Marqueur de Paroles honteux [...] Oiseau de Cham [...] lamentable. » (p. 19 ; « Oiseau de Cham » désignant l'auteur par retournement patronymique). En effet, conformément au rôle de l'aède, le récit est l'œuvre même de sa mémoire, comme on l'apprend au détour d'une phrase : « C'est pourquoi le Christ me fut amené à moi, Marie-Sophie Laborieux, ancêtre fondatrice de ce Quartier, vieille femme d'un âge que je préfère

taire, non par souci de coquetterie (à mon âge !) mais respect d'*une précision que ma mémoire ne respecte plus.* » (p. 39. Je souligne)

Dans le passage cité, le lecteur a confirmation du rôle double de Marie-Sophie Laborieux (fondatrice et informatrice, ou mieux : héros et aède). C'est sans doute que, dans un monde qui ne croit plus à l'existence des muses ou des divinités, la narratrice doit être en même temps l'informatrice pour que le récit, conformément au mode épique de production, soit un souvenir : comment la fondation de Texaco aurait-elle pu être racontée sous forme de souvenir, sans cette identification de l'aède et du héros ? Cette mémoire, du reste, n'est pas qu'individuelle : *Texaco* nous présentera autant la généalogie personnelle de Marie-Sophie Laborieux (de l'histoire de ses parents à celle de sa « fondation » du quartier) que les événements historiques qui concernent le peuple antillais tout entier. Ainsi le lecteur pourra-t-il découvrir des passages relevant de la mémoire individuelle et centrés sur la perception subjective des phénomènes, et des passages où la narration se fait plus objective et propose de rapporter des événements historiques. Et si bien souvent Marie-Sophie elle-même ne participe pas aux événements historiques, elle y assiste, ou en subit les conséquences. L'abolition de l'esclavage (p. 115), la seconde guerre mondiale (p. 281) ou l'élection d'Aimé Césaire (p. 318) auront ainsi produit leurs effets sur l'histoire de son père, ou sur sa propre histoire : leurs aventures amoureuses, sa découverte de la littérature, ses multiples changements de patron, son viol, sont à chaque fois les *conséquences* de l'histoire universelle. Mais ce n'est pas tout : en fondant Texaco, Marie-Sophie *fait* l'histoire.

Un contenu épique : le récit d'un « haut fait » ?

En effet, Marie-Sophie a fondé *Texaco*. À y regarder de près, malgré tout, on pourra s'étonner que ce soit là le seul passage du texte dans lequel ce personnage, qui est paradoxalement présenté comme une héroïne, une « femme-matador » (p. 17), agit réellement sur le monde commun. Qui plus est, cet acte de fondation, qui renvoie au geste épique d'un Énée pour Rome, et qui nous est annoncé avec pompe comme une « œuvre de conquête » (p. 502) et une « fondation foudroyée » (p. 383), est décrit en trois pages (383-385) – tout le reste du roman racontant en réalité *tout autre chose* que ce geste glorieux. Lisons-les.

Marie-Sophie, à la suite d'un incendie ayant supprimé sa case (p. 364-368), s'est

installée illégalement au-dessus des réservoirs de l'entreprise Texaco :

Durant les premiers temps, le béké ne vit rien. Il était pris par ses soucis. Des semaines s'écoulèrent sans que nul ne décèle ma prise dans les ti-baume. De là où je me trouvais, je surplombais les réservoirs. Mais mon regard n'atteignait pas la Doum. J'étais contente. Une vaillance m'emportait vers l'En-ville. Je m'y trouvai un djob, un nettoyage à faire, un couloir à broser. Je marchais dans les rues en regardant par terre. Désormais tout pouvait me servir, un bout de ficelle, la grâce d'un clou, une caisse abandonnée...toute qualité était bonne qualité. Mes débrouillardises me permirent au fil des semaines, de ramener trois caisses, deux tôles neuves, cinq plaques de fibro fêlé qu'un milâte du bord-de-mer m'avait faites à crédit. Un djobeur du marché charriait mes récoltes après la fermeture de la compagnie. Mano Castrador nous ouvrait le portail ; il écumait dans sa gorge toute la boue du Gros-Morne, mais il ouvrait quand même. J'entassais le tout à côté de ma case dans l'attente d'un coup-de-main. (p. 383-384)

Dans un premier temps, on le voit, cette fondation n'est pas tellement « épique » : il s'agit simplement d'une installation, permise par l'inattention du propriétaire du territoire. Le texte est même plutôt caractérisé par la description de l'*inaction* : à l'absence d'affrontement se succèdent « des semaines », sans que rien ne se passe. Les actions sont remplacées par les regards (« ne vit rien » / « De là où je me trouvais, je surplombais les réservoirs. Mais mon regard n'atteignait pas la Doum. ») et par des passions sans relief et platement décrites (« J'étais contente »). Du reste, le texte ne voudra bien décrire de nouveau une action qu'en déportant le lecteur ailleurs que dans ce lieu où décidément il ne se passe rien, en l'occurrence dans la capitale (« Une vaillance m'emportait vers l'En-ville. Je m'y trouvai un djob, un nettoyage à faire, un couloir à broser. Je marchais dans les rues en regardant par terre. ») Et lorsque le texte se concentre, de nouveau, sur la fondation du quartier, voici comment il l'évoque :

Pour bénéficier d'un coup-de-main, il fallait disposer d'au moins un canari de légumes avec un bout de morue, d'un galon de rhum, des verres et du madou. Quand je fus prête à cela, je sonnai l'appel au Morne Abélard. Cinq ou six nègres vaillants rappliquèrent autour de Carlo et de Pè-Soltène. En un flip-flap de temps, sous les protestations désespérées de Mano Castrador, mon carré devint presque une case. Toit de tôles (dont seulement deux de rouillées, les autres brillantes galvanisées), cloisons de bois-caisse sur les côtés, et, devant, l'extraordinaire fibrociment que je clouai moi-même sans ouvrir les fêlures sous l'œil émerveillé des nègres à grosses mains. Mano Castrador allait-venait, nerveux et transpirant. Face à la case qui prenait forme, il balbutiait tout le temps *Mais non enfin, qu'est-ce que vous faites là, dites donc, on ne peut pas habiter là eh ben bondieu...* (p. 384-385)

Dans ce deuxième moment du récit de la fondation, Marie-Sophie raconte la construction de la première case. Là aussi, l'action décrite apparaît assez peu épique, et tout se passe comme si

– symbole de l'impossibilité à agir du personnage ? – la case se construisait seule, l'Informatrice se refusant à se faire le sujet des phrases : « mon carré devint presque une case », « la case [...] prenait forme ». Seule une expression, dans ce texte, nous suggère son action : « l'extraordinaire fibrociment que je clouai moi-même sans ouvrir les fêlures sous l'œil émerveillé des nègres à grosses mains ». Il est vrai qu'avec son usage des mètres blancs (8/12/12), dont les coupes sur « moi-même » et « émerveillé » mettent en valeur le personnage, avec le pronom « moi-même » à valeur de renforcement, ainsi qu'un vocabulaire emprunté au registre du merveilleux (« extraordinaire », « émerveillé »), une telle phrase peut sembler emprunter son registre à l'épique. Mais (on le verra dans la troisième partie), le registre ne fait pas l'épopée. Ici, il ne s'agit que de planter un clou.

Sans doute, pour Marie-Sophie Laborieux, c'est la dimension symbolique de l'acte qui lui confère sa valeur. Car comme la réaction de l'autre personnage, Mano Castrador, le suggère, la simple élévation de cette case est un acte de subversion, qui en lui-même implique une défiance contre l'ordre établi : « on ne peut pas habiter là », dit-il. La force de la « fondation » de Marie-Sophie, cela aura alors été, avec quelques simples petits clous, d'élargir le champ de ce que l'on « peut ». Elle ne monte pas une case ; elle ouvre un horizon de lutte à un peuple. Avec ce clou, c'est tout un imaginaire que Marie-Sophie fissure : celui de l'ordre colonial et des interdictions. Ce geste symbolique délimite le lieu de son action : elle est une combattante, un guerrier, de l'imaginaire. Par la signification de ce seul acte, elle arrache son peuple à la domination coloniale.

Une réception épique : l'usage du créole

Le récit, racontant cet acte à ce peuple, lui donnerait ainsi l'occasion d'être fier ; et il participerait de la subjectivation collective de la communauté. On retrouverait là, dans le mode de réception du texte, les caractéristiques traditionnelles de la théorie épique.

En effet, notamment lorsqu'ils font le choix d'écrire en créole⁴⁰⁴, les romanciers caraïbéens se proposent, un peu à la manière des aèdes, d'être des relais entre la communauté et elle-même ; l'oralité serait alors la forme dans laquelle résiderait toute la matière première

⁴⁰⁴ Raphaël Confiant, avec qui Patrick Chamoiseau a écrit *L'Eloge de la créolité*, a ainsi composé en parallèle de son œuvre en français (publiée par Gallimard) nombre de ses ouvrages en créole, publiés dans des maisons d'édition martiniquaises.

(notamment les contes) qu'il s'agirait de rendre à la communauté, dans sa propre langue. Et si ce travail doit être fait, c'est parce que la culture créole a subi la domination de l'imaginaire moderne occidental, domination notamment opérée par une oppression réelle de la *langue*⁴⁰⁵ et aboutissant à la quasi-disparition de la *culture* :

demeurent, pour l'écrivain, des lambeaux de mémoire orale, disséminés à travers le pays, des bouts de contes, des bribes de comptines, des éclats de titimes, des haillons de paroles diverses, qui se bousculent, qui s'entrechoquent, qui ont subi les effets de la francisation et de diverses aliénations, et qui surtout semblent en voltige permanente, quasiment inaccessibles dans leur essence, dans la mesure où aucune approche systématique, rationnelle, méthodique de récupération de l'oralité n'existe en Martinique⁴⁰⁶.

Ainsi, c'est parce que la culture orale créole est « aliénée » par la francisation (même si la formule, qui suggère que l'absence pure et simple du français eût été préférable, est un peu surprenante sous la plume d'un défenseur de l'« hybridation » linguistique) que le « Marqueur de paroles » doit aller en « récupérer » les bribes et faire œuvre, en somme, de *restauration*. Il suppléerait ainsi à la disparition des conteurs (les Mentô), dont les histoires joueraient le même rôle que les épopées dans d'autres peuples⁴⁰⁷, disparition que racontent *Solibo magnifique* comme *Texaco*, et qui fonde le projet littéraire de Chamoiseau :

La disparition de nos Mentô révélait (ô silencieuse douleur) la domination de notre esprit selon des formes nouvelles, méconnues des résistances traditionnelles. Les peuples n'étaient plus menacés par la botte, l'épée, le fusil ou les dominations bancaires de l'Être occidental, mais par l'érosion des différences de leur génie, de leurs émois... (p. 422-423)

Conformément à la tradition critique née dans la lancée des travaux de Saïd sur l'orientalisme, on propose d'appeler « postcoloniale »⁴⁰⁸ cette conception selon laquelle il existerait une

⁴⁰⁵ Voir Janice Morgan and Patrick Chamoiseau, « Entretien avec Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 80, n° 1 (Oct., 2006), pp. 186-198, p. 191 : « [À l'école, la langue créole] était absolument interdite. »

⁴⁰⁶ Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole ? », in R. Ludwig (éd.), *Ecrire la parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994, p. 155.

⁴⁰⁷ Voir Janice Morgan and Patrick Chamoiseau, art cit., p. 195 : « [...] nous n'avons pas de genèse et notre histoire – ce sont les histoires des peuples, et pour nous ce qui est fondamental, ce qui est créateur au départ, c'est le conte. Le conte est fondateur parce que c'est au moment où le conteur va se dresser le soir dans la veillée sur la plantation esclavagiste et qu'il va dire "Et cric ?" et que tout le monde va répondre "Et crac !" ensemble que le lien communautaire va commencer à se faire et que la culture qui s'était créée, la culture de résistance qui s'était créée dans les plantations esclavagistes va trouver ses modalités d'expression et de verbalisation. C'est à partir de là que ça commence pour nous, nos communautés, mais le conte ouvre et crée dans la diversité. »

⁴⁰⁸ Voir Emmanuelle Sibeud, « Post-Colonial et Colonial Studies : enjeux et débats », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5 n° 51-4 bis, pp. 87-95.

domination d'un imaginaire par un autre (« la domination de notre esprit »), domination qui remplacerait la domination proprement « coloniale » par les actes (« les peuples n'étaient plus menacés par la botte »). Cette nouvelle formule de la domination, dont la disparition du *Mentô* est le symptôme et que l'écrivain doit combattre, pose à ce dernier un problème politique dont son texte devra trouver la solution : car en reprenant à son compte et l'écrit, et la langue française, l'œuvre de Chamoiseau (comme celle de son héroïne qui en est le représentant intradiégétique) pourrait être considérée comme le symptôme d'une soumission, voire un acte d'allégeance, envers l'imaginaire des anciens colons.

Dans *Texaco*, Chamoiseau trouve différentes solutions à ce problème, qui est double dans la mesure où il concerne à la fois les rapports de la langue créole au français et de l'oralité à l'écrit. Quant à la dimension créole, il a essentiellement deux types de réponses. Ou bien il donne dans le corps du texte des phrases créoles et les traduit : « *Kouman ou pa an travay*, Tu ne travailles pas ? » (p. 55) Ou bien – c'est la majorité des cas – il intègre dans des phrases écrites en français un vocabulaire créole. Par exemple : « Mais il persévérât, lui offrant d'heure en heure (sur le port alanguï où les nèg espéraient la voile du commissaire) des vers-palmistes dorés, qu'une grande-personne vendait dans les feuilles-raisinier. » (p. 142) Ou encore : « Les koulis furent groupés au bord des bitations et dans les bourgs tranquilles » (p. 180) On le voit, dans ce deuxième cas – qui correspond à la presque-totalité des phrases du roman – la question du créole est de fait liée à celle de l'oralité, dans la mesure où ces mots créoles s'intègrent à des phrases *françaises* mais dont le rythme est censé faire penser à un rythme oral. Elles sont très largement structurées, en réalité, par des hexamètres (clin d'œil à l'épopée grecque ?) et des rimes internes : « Leurs marmailles / apprenaient l'abc / chez des abbés bizarres / ou chez de vieux mulâtres / revenus d'un voyage / sous une toison de science / quelque peu insolente. » (p. 94, je ponctue) Ainsi, retrouver l'oralité dans l'écriture (l'« oraliture » dont parle *Texaco* (p. 496) après l'*Éloge de la créolité*⁴⁰⁹) n'aura pas signifié moins d'écriture, mais *plus* d'écriture. Manière, peut-être, de retrouver dans le français une langue synthétique qui pût être l'équivalent du grec homérique, alliage artificiel de divers dialectes, notamment ionien et éolien.

⁴⁰⁹ Comme le rappelle Maximilien Laroche, « Oraliture et littérature », in *Sociopoetica*, 2009, vol. 1, n° 3. Voir aussi Maximilien Laroche, « De l'oraliture à la littérature », in *La littérature haïtienne: Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981, pp. 31-40.

Il faut malgré tout relativiser la dimension épique de *Texaco*. D'abord, parce que lorsque l'« oraliture » cherche à rejoindre l'oralité créole, elle le fait dans les mètres de la poésie française, et avec des allusions (dans l'exemple précédent, le « voyage » et la « toison ») qui renvoient moins à la culture populaire créole qu'à la culture élitare européenne. On s'en souvient, les quelques passages en créoles, eux, étaient traduits à l'usage du lecteur français : il faut donc regarder de plus près à qui s'adresse vraiment un tel livre, et quelles sont les compétences supposées du lecteur modèle.

Qui plus est, l'acte « héroïque » de Marie-Sophie est, malgré ce que répète continûment le texte, loin d'être son sujet central. Nous avons vu que sa description dure à peine trois pages, et qu'il consiste essentiellement en un coup de marteau sur le fibrociment. Car dès la phrase suivante, la fondation est réalisée : « Ensuite, les choses allèrent très vite. Ma case attira d'autres cases. La parole sur l'endroit circula comme un vent. » (p. 385) Le reste du livre raconte donc autre chose que ce geste et que cette fondation. Quoi donc ? Les souvenirs de Marie-Sophie Laborieux et de son père, avant et après cet acte de fondation, souvenirs qui – c'est Chamoiseau qui nous l'apprend – n'ont dans la réalité pas de rapport direct avec cet acte. En effet, ils appartiennent à la mère de l'écrivain :

R : Et tout le reste, c'est l'histoire réelle de ma mère.

Q : Alors là, je ne vous crois pas !

R : Et toute la partie de Marie-Sophie où elle travaille chez les mulâtres, et caetera, la lessive, là c'est ma mère.

Q : Alors tous ces entretiens fictionnels avec Marie-Sophie...

R : C'est ma mère.

Q : L'Informatrice ...

R : Voilà. L'Informatrice⁴¹⁰.

Les entretiens relèvent de la fiction ; l'histoire de Marie-Sophie est un mélange de celle de madame Sicot – pour les trois pages de la fondation – et de la mère de l'auteur pour le reste ; la soi-disant épopée habille une autofiction généalogique.

Déjà, les remerciements suggéraient que l'écrivain n'avait utilisé les sources que comme des « aliments » ayant « nourri » ses histoires – sans préciser en quoi consistait le

⁴¹⁰ Maeve McCusker et Patrick Chamoiseau, « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 73, n° 4 (Mar., 2000), pp. 724-733, p. 730.

dispositif de digestion. Pour le découvrir, on ne peut pas s'arrêter aux déclarations intra-textuelles : car il est bien possible que toute la modestie, contenue dans le texte et le paratexte, loin d'être une description objective de la nature du texte, ait un rôle précis dans le dispositif narratif. Comme l'écrivait Roberto Calasso, « les déclarations de poétique sont souvent des pièges amoureusement placés par les écrivains pour leurs lecteurs⁴¹¹ ».

b. Derrière la rhétorique de l'épopée

Pour désamorcer ces pièges, et comprendre la nature réelle de l'effort de *Texaco*, on peut repartir de la question de l'« oraliture », en étudiant le fonctionnement pragmatique. On verra alors que l'œuvre de Chamoiseau participe des dispositifs de la littérature moderniste bien plus que de ceux de littérature orale créole.

Pragmatique de l'oraliture

L'usage des hexamètres ou le thème de la toison nous ont fait dire que l'oraliture est une super-écriture qui s'abreuve à la tradition poétique européenne. La narratrice de *Texaco*, essayant de faire passer à l'écrit l'histoire de son père, Esternome, voit bien le problème que pose une telle pratique :

Vers cette époque oui, je commençai à écrire, c'est dire : un peu mourir. Dès que mon Esternome se mit à me fournir les mots, j'eus le sentiment de la mort. Chacune de ses phrases (récupérée dans ma mémoire, inscrite dans un cahier) l'éloignait de moi. Les cahiers s'accumulant, j'eus l'impression qu'ils l'enterraient à nouveau. (p. 411-412)

Par rapport à l'oralité, et selon le vieux thème du *Phèdre* de Platon, écrire, c'est mourir. Dans une perspective plus politique, on peut affirmer que puisque l'écriture est l'outil de l'ancien colon et l'instrument, comme on l'a vu, de la nouvelle soumission de l'imaginaire, il n'y a pas acte plus paradoxal pour l'écrivain antillais que de se mettre à écrire : il rejoue là le meurtre de l'oralité. Dans une conception postcoloniale où les « hauts faits », comme l'émancipation des imaginaires, se font à l'aide d'armes symboliques, le geste d'écrire peut en effet apparaître comme un acte d'allégeance à la modernité occidentale. Une telle négation de la souveraineté de la culture orale créole reviendrait à une trahison et à un meurtre. Et ce n'est pas tout : car

⁴¹¹ Roberto Calasso, *La littérature et les dieux*, tr. fr. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, Tel, 2013, p. 123.

comme celle de *Texaco*, l'écriture du carnet de Marie-Sophie Laborieux s'accomplit en français, dans la langue même de l'imaginaire dominant. Ce qui ne manque pas de poser, d'après la narratrice elle-même, des problèmes :

D'autre part, j'étais forcée de m'accommoder de mon peu de maîtrise de la langue de France : mes phrases appliquées semblaient des épitaphes. Autre chose : écrire pour moi c'était en langue française, pas en créole. *Comment y ramener mon Esternome tellement créole ?* Oh, de me savoir l'écrire en français l'aurait honoré, oui...mais moi, tenant la plume, je mesurais ce gouffre. (p. 412, je souligne.)

On entre, à travers ces phrases, dans le cœur problématique du dispositif du texte de Chamoiseau : d'une part il est censé n'être qu'un Marqueur de Paroles, et prétend ne faire qu'écrire les paroles de l'Informatrice ; mais comme d'autre part il ne peut pas s'agir seulement de donner de l'extérieur une dignité littéraire à ce qui en est privé (selon le paternalisme colonial), l'Informatrice devient à son tour écrivain et se pose les mêmes problèmes que lui. Si la haine de la posture de l'écrivain et sa prétention à l'épopée impose à Chamoiseau de réduire son rôle à presque rien, plus il le réduit, et plus grossit la contradiction performative suivante : le texte, dans un français très littéraire (les alexandrins blancs « mes phrases appliquées semblaient des épitaphes [...] mais moi, tenant la plume, je mesurais ce gouffre » contiennent un lexique soutenu et cultivé, « épitaphe » synthétisant par exemple judicieusement une problématique de théorie des genres à l'isotopie de la mort développée dans le paragraphe précédent), est censé être l'expression d'une femme des bidonvilles à peine francophone (« mon peu de maîtrise de la langue française »). Dans cette contradiction entre ce que dit le texte et ce qu'il fait, le rôle de simple rapporteur que veut se donner l'écrivain dissimule mal sa maîtrise absolue d'une écriture littéraire qui vient de Rabelais, de Céline et de Faulkner plus que des griots, de la Sorbonne plus que de la banlieue de Fort-de-France. Cette contradiction performative dissimule alors un problème peut-être plus profond par rapport à l'économie conceptuelle de la littérature postcoloniale : en même temps que lutter contre l'imaginaire dominant, le texte cherche une dignité littéraire, dont l'usage du français est le symbole (« me savoir l'écrire en français l'aurait honoré »), dignité littéraire qui est précisément la valeur de l'imaginaire dominant ayant permis la désintégration de la culture orale. L'écrivain postcolonial qui voudrait n'être qu'un rapporteur de créole, se retrouve styliste du français, pris dans des préoccupations de Métropolitain de Saint-Germain des Près, préoccupations que seule la revendication (rhétorique) de la dimension elle-même orale de

l'écriture permet de dissimuler :

Oiseau Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales qui sont à tout moment dans le futur et dans l'avant, l'une modifiant l'autre, sans cesse, sans perdre une unité difficile à nommer ? (p. 413)

A l'énoncé de ce problème de la dimension orale de l'écriture, posé par Marie-Sophie Laborieux (qui, décidément, partage beaucoup de problématiques avec l'auteur) à l'Oiseau Cham, celui-ci répond que c'est le problème véritable, celui de son maître Glissant et le sien propre. Et que leurs œuvres fonctionnent précisément « dans » ce problème, « comme ça » c'est-à-dire qu'elles sont la mise en dispositif de cette contradiction même :

LE MARQUEUR DE PAROLES A L'INFORMATRICE

(...) Je connais cette épouvante. Edouard Glissant l'affronte : son œuvre fonctionne comme ça, avec un grand bonheur.

708^e lettre du Marqueur de paroles à l'Informatrice.

Chemise XXI, 1988. Bibliothèque Schoelcher. (p. 413)

Dans cette réponse, avec l'idée du « grand bonheur », Chamoiseau semble suggérer qu'habiter la contradiction suffit, d'une certaine manière, et qu'il n'est ni besoin de la résoudre, ni besoin de prendre au sérieux « l'épouvante » qu'elle crée. La littérature postcoloniale, semble-t-il dire, est le dispositif même de cette contradiction. Et ce dispositif, cette nouvelle forme littéraire, en elle-même, est d'après lui une réussite. C'est du reste ce que soulignent la plupart des commentateurs :

Chamoiseau, se faisant en cela le porte-parole de ses frères en créolité, affirme donc une « oraliture » réussie : une oraliture où l'écriture se met en quelque sorte à l'écoute et à l'école de l'oral pour lui redonner aussi un nouveau souffle, et un souffle nouveau : l'enthousiasme des nombreux lecteurs qui ont abordé ces œuvres confirme d'ailleurs les réussites en ce domaine⁴¹².

L'œuvre serait réussie : dans la contradiction même du mot-valise « oraliture », Chamoiseau parviendrait en même temps à être porte-parole de son peuple et à faire œuvre d'écrivain. Il serait en même temps élitare et populaire.

Ou plutôt, on voit une première fissure dans le dispositif épique : l'auteur serait le porte-parole de ses « frères en créolité », mais auprès de « lecteurs ». Qui sont, précisément,

⁴¹² Danièle de Ruyter-Tognotti, « L'émergence de la parole dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », in D. de Ruyter-Tognotti et M. van Strien-Chardonneau (éds.), *Le Roman francophone actuel, en Algérie et aux Antilles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 121-133, p. 123.

ces « nombreux lecteurs » ? Non seulement qui sont ses lecteurs réels, mais quel est le lecteur idéal de Chamoiseau, celui qu'appellent ses romans ? Puisque malgré quelques mots de créole le livre est écrit en français, publié pour un lectorat métropolitain dans une prestigieuse maison d'édition de Saint-Germain-des-Prés, on peut penser qu'il s'agit moins – malgré les déclarations d'intention – d'un acte politique destiné à la restauration de la culture créole (un geste destiné aux « siens ») qu'un acte envers l'« ennemi », les structures de son imaginaire et les institutions qui le soutiennent. Quelle maison d'édition, quel lectorat sont moins blancs, modernes, occidentaux, parisiens ? Peut-on imaginer (sociologiquement) plus éloignés des habitants du quartier Texaco que les lecteurs du roman éponyme ? Afin de répondre à ces questions, il nous semble nécessaire d'opérer un détour par la tradition stylistique dont la littérature postcoloniale, en tant qu'elle essaie d'écrire l'oralité, est issue ; nous aurons ainsi une meilleure idée de la dimension littéraire de ce problème qui n'est pas seulement politique.

Céline et le « paradoxe d'Adorno »

On retrouve en effet, ici, un paradoxe plus large, qui structure toute la littérature à prétention populaire du vingtième siècle, par exemple chez Cendrars, Queneau ou Céline. Ces trois auteurs, comme Chamoiseau, se proposaient de trouver une écriture à même de transmettre la langue orale populaire, et ils espéraient que cela leur permettrait de trouver un nouveau public, lui-même sociologiquement défini comme populaire :

Dans « Le principe d'utilité », Cendrars relie explicitement son goût de la langue populaire (qu'il nomme « écriture démotique », dans les mêmes termes qu'utilisera Queneau plus tard) à l'émergence d'un nouveau public, d'une foule neuve touchée par les textes. Cendrars, dont le rêve ultime – conformément au désir de ne pas se confiner à la « littérature » – était la « recherche du grand public », fut préoccupé par la question. Celle-ci traverse également tout le débat sur le roman dans l'entre-deux-guerres. On citera par exemple les recherches de Ramuz, Giono, Queneau ou Aragon sur la stylisation du parler populaire. Céline se propose de « démocratiser la langue » ; s'inspirer de la langue de la rue, écouter sa créativité, propose Cendrars [...] ⁴¹³.

Le paradoxe consiste en ceci – et on le voit parfaitement avec l'œuvre de Céline – que l'« écriture populaire », loin d'être aussi accessible que la parole des rues, relève en réalité d'un artefact stylistique qui la condamne à ne trouver que des lecteurs encore plus cultivés et

⁴¹³ Jérôme Meizoz, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », in *Poétique*, 2006/3 n° 147, pp. 297-315, p. 311.

encore plus au fait des exigences d'une littérature expérimentale. On a, du reste, déjà comparé la littérature postcoloniale à l'œuvre de Céline⁴¹⁴, et il est vrai que l'on trouve dans *Mort à Crédit*, par exemple, autant de mots d'argot que l'on trouve de mots créoles dans *Texaco*, avec la même double fonction politique de restauration de ce qui a été perdu et de subversion carnavalesque de la culture dominante : « L'argot de *Mort à crédit* a l'aspect fonctionnel que nous avons dit : il est destiné à ressusciter le temps ancien. Mais n'oublions pas qu'il a toujours eu un sens libérateur. C'est en renonçant au français châtié, qui était le langage du licencié Auguste-Ferdinand son père, que Louis Destouches se libère.⁴¹⁵ »

Pour autant – chez Céline comme chez Rabelais – ce « style populaire » relève paradoxalement de l'écriture la plus savante et confine à la poésie expérimentale, dans la mesure où le choix des mots y est si important que le texte devient impossible à paraphraser sans que son sens soit altéré. La littérature soi-disant populaire partage alors les propriétés de la poésie la plus contemporaine. L'usage de l'argot comme le souci du créole amènent en effet à ce que le son prime le sens, contrairement à la parole utilitaire de la vie quotidienne :

Alors que, dans l'expérience commune du langage, une même pensée peut toujours être dite de plusieurs façons, voici soudain un texte, quelle que soit sa longueur, auquel on ne saurait imaginer de rien changer sans altérer l'ensemble ou même le détruire. Mots et message ne font plus qu'un⁴¹⁶.

C'est ainsi que le « créole » de Chamoiseau est en fait un élément d'un dispositif plus large, qui n'a véritablement pas de lien avec l'oralité, dans la mesure où sa dimension poétique et expérimentale, son goût pour le mot rare et son souci des rythmes relève de l'écriture la plus littéraire – comme suffisent à le prouver d'autres éléments du dispositif utilisé (ainsi, la place accordée aux signifiants spatiaux, de la page écrite⁴¹⁷).

⁴¹⁴ Bernard Mouralis, « Littératures africaines, Oral, Savoir », in *SEMEN*, n°18, 2004 : De la culture orale à la production écrite, pp. 9-35, p. 27.

⁴¹⁵ Philippe Alméras, « Céline : L'Itinéraire d'une écriture », in *PMLA*, Vol. 89, n° 5 (Oct., 1974), pp. 1090-1098, p. 1095.

⁴¹⁶ Henri Godard, *La Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

⁴¹⁷ Serge Dominique Ménager, « Topographie, texte et palimpseste : Texaco de Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 68, n° 1 (Oct., 1994), pp. 61-68, p. 61 : « Les cent premières semblent régler leur typographie selon trois axes. Celui du corps principal du texte et qui pourrait être identifié comme le récit du narrateur ponctuel a intervalles irréguliers d'une bande de texte plus étroite occupant les deux tiers de la page et attribuée à Marie-Sophie Laborieux qu'on comprend bientôt être la conteuse dont nous entretenons le roman. L'impression est accompagnée de notes renvoyées en bas de page en caractères plus petits et qui ne remplissent que très rarement leur fonction informative usuelle. Elles semblent le plus souvent constituer une sorte de supplément au corps principal du texte, une espèce de "trop plein" rejeté hors du flux narratif central, un morceau qui s'en serait détaché et en constituerait une expansion. Ce n'est qu'à la page 132 qu'apparaît un nouveau sous-ensemble textuel se présentant dans les mêmes caractères et le même format d'impression que celui des carnets

Mais si le texte relève finalement de la littérature moderniste expérimentale, on ne voit dès lors plus comment les deux fonctions revendiquées par l'auteur – restaurer et subvertir – sont compatibles, et nous tombons dans ce que nous proposons d'appeler le « paradoxe d'Adorno ». Le philosophe de Francfort proposait en effet comme rôle à l'art populaire de subvertir les facilités de l'industrie culturelle dominante ; il faisait l'apologie des vertus émancipatrices de la dissonance ; mais ce faisant, il valorisait de fait un art élitiste absolument inaccessible à ceux à qui il pensait devoir le destiner. Le soi-disant « art populaire » ne servait que d'instrument à la distinction bourgeoise. En le remarquant après des enquêtes de terrain, le philosophe se désolait⁴¹⁸. De la même manière chez Céline ou chez Chamoiseau, les ouvrages prétendument destinés à restaurer l'imaginaire dominé en luttant contre l'imaginaire dominant ne seraient accessibles qu'aux dominants eux-mêmes, dans un art essentiellement transgressif que K. Stierle appelle l'écriture « lyrique » et qu'il oppose, précisément, au rôle populaire de l'épopée. D'après lui,

le lyrisme serait « une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif ». De là vient que, dans la poésie lyrique, les systèmes de références narratives ouvertes se multiplient ; Stierle parle d'« absence d'enchaînement marqué », d'« imprévisibilité » et d'« incohérence dans l'emploi du temps ». Au contraire des chants homériques, qui s'articulent selon « un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme restée à l'état de fragment ou à demi éclairée », la poésie lyrique fonctionnerait selon une *dynamique du discontinu*. Et, comme certains historiens de la littérature l'ont bien vu, ce principe d'écriture déborde, dans la première moitié du siècle dernier, le strict domaine de la poésie, pour gagner celui du romanesque. Chez Céline, il s'accomplit sur [...] deux plans⁴¹⁹.

Comme chez Céline, dont la référence à l'oralité signe le désir d'un retour bénéfique aux « origines perdues⁴²⁰ » du langage, l'usage savant, par Chamoiseau, du créole et de l'oralité, le pousse en réalité à rechercher le lecteur cultivé mais ignorant du créole.

Sans doute mal à l'aise avec l'idée que son art puisse être élitiste, l'auteur de *Texaco* essaie alors de (nous faire) croire qu'on lit autant la grande littérature dans les quartiers insalubres de la banlieue de Fort-de-France qu'à Saint-Germain-des-Prés. Marie-Sophie se

de l'héroïne et attribué à l'urbaniste que le lecteur a pu identifier dans le corps principal du texte sous le nom du Christ. »

⁴¹⁸ Sur tous ces points, voir la synthèse de la pensée d'Adorno que propose Christian Ruby, « “La contribution du spectateur” ; Sur les limites des activités du regardeur moderne », in *Réseaux*, Paris, La Découverte. 2011/2 n° 166, pp. 71-98, notamment p. 83 *sq.*

⁴¹⁹ Jean-Philippe Martel, « L'impossible épopée moderne » Le « lyrisme de l'ignoble » comme stratégie de valorisation littéraire chez Céline », in *Poétique*, 2006/2 n° 146, pp. 199-216, p. 204-205.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 206.

passionne ainsi pour Rabelais (p. 288), et le personnage de Ti-Cirique, qui fait dès la page 19 des leçons d'écriture au « Marqueur de Paroles », développe aussi habilement qu'un docteur en Sorbonne des considérations savantes sur la langue grecque (p. 415) ou sur les œuvres de Lewis Carroll, Kafka, Cervantès, La Fontaine, Montaigne, Faulkner, Proust, Claudel, Céline, Hemingway, Miller, Pessoa, Rimbaud (p. 415-417). Si bien que tout semble indiquer que, de ces deux ambitions incompatibles – restaurer et subvertir – la première ne soit tout simplement qu'un mythe.

Les mythologies de l'écrivain

Loin de restaurer l'oralité et la culture créole, la littérature postcoloniale, comme le romancier soi-disant populaire des années 30, forge une langue toute nouvelle, dans la singularité d'un style élitare : le véritable effort de la langue de Chamoiseau, comme celle de Céline ou de Rabelais, relève de la création plus que de la restauration d'un langage populaire. Il l'avoue, du reste, au détour d'un entretien :

Moi non, le langage que j'utilise dans mes livres est personnel, ce n'est pas la langue de tout le monde. C'est-à-dire qu'un créolophone est aussi démuni devant mes livres, devant le langage que j'utilise, qu'un non-créolophone. [...] les deux présences linguistiques sont là ; on sent qu'il y a du créole, on est dans les deux domaines, c'est ça que les gens reconnaissent et c'est ça qui leur fait plaisir – quand ça leur fait plaisir, parce que le plus souvent c'est du rejet, etc. – mais ça ne veut pas dire qu'il soit mieux armé puisqu'il est créolophone. C'est presque une petite mythologie personnelle que je déploie dans ma langue, mais ça c'est le propre de tout écrivain ; tout écrivain écrit en langue étrangère dans son pays, parce que son usage de la langue est toujours une vision personnelle, une construction, même s'il y a des choses qui viennent du collectif, c'est toujours un rapport très personnel à la langue⁴²¹.

Le prétendu retour aux voix de l'origine aboutit en réalité à la création d'une voix originale ; c'est ce que notent – pour s'en féliciter, sans voir la tension que cela introduit dans le projet postcolonial – beaucoup d'études sur les écrivains de cette mouvance⁴²². Le romancier écrit

⁴²¹ Janice Morgan et Patrick Chamoiseau, *op. cit.*, p. 192-193.

⁴²² Miléna Horvath, « Retours aux voix perdues de l'origine », in *SEMEN*, n°18, 2004, *op. cit.*, pp. 53-63, p. 62 : « Les deux romans analysés ci-dessus nous ont montré la nécessité des écrivaines maghrébines d'entrer en contact avec la culture orale de leur pays pour la réconciliation de leur identité tiraillée entre la culture d'origine et la langue d'écriture. Cependant, les récits, les chants ne sont pas seulement sources d'inspiration et d'accomplissement individuel, mais ils constituent un héritage de la mémoire collective, voué à la disparition. Les narratrices se plaisent volontiers à vouloir le préserver de l'oubli et de la déformation par la propagande politique. Leurs efforts et leur persévérance résultent en un langage littéraire original que nous avons tenté de présenter dans cette étude. »

dans « sa » langue, selon une « mythologie personnelle » dont le contenu de l'histoire, dont on se souvient qu'il provient essentiellement des souvenirs de sa mère, accentue la dimension autocentrée. *Texaco* n'est pas une adresse au peuple créole, incapable de le lire, et s'il est une adresse à un peuple quelconque, c'est seulement au sens de Deleuze.

Pour celui-ci, en effet, les livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère : « l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*.⁴²³ » Ce faisant, il ne peut s'adresser à aucun peuple existant, avec qui il partagerait cette langue, et l'écrivain postcolonial comme Kafka et comme Proust serait obligé d'« inventer un peuple qui manque. [...] On n'écrit pas avec ses souvenirs à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements.⁴²⁴ » Dès lors, ici comme là, l'activité de l'écrivain postcolonial ressemble à celle du poète contemporain, dont les recherches élitistes le privent de tout peuple réel, l'ambition subversive condamnant définitivement non seulement le projet restaurateur, mais aussi la possibilité même de communiquer :

Parce qu'elle met l'accent sur l'invention d'une « langue dans la langue », selon la formule de Proust reprise par Deleuze, parce qu'elle rompt avec les modalités ordinaires de renonciation en même temps qu'avec le mètre traditionnel, la poésie moderne, exigeant la rupture avec les habitudes de lecture héritées, semble vouloir tenir à distance le profane⁴²⁵.

Œuvre d'intellectuel pour intellectuels tenant à distance le profane, *Texaco* nous apparaîtrait alors comme l'opposé exact de l'épopée et de son travail populaire. Mais ce serait manquer cette fois l'une des caractéristiques principales de la littérature postcoloniale : elle n'est pas simplement adressée à un public d'intellectuels, elle lui est adressée sur le mode du conflit. Tout comme Marie-Sophie lutte par la parole contre son destinataire urbaniste, on découvre sous le masque du Marqueur de Paroles celui du Guerrier de l'Imaginaire.

⁴²³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1991, p. 9. C'est Deleuze qui souligne.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴²⁵ Jean-Claude Pinson, « Poésie pour “un peuple qui manque” », in *Littérature*, n°110, 1998, pp. 22-37. La formule de Mallarmé est issue de « Quant au livre ».

c. L'effort martial de *Texaco*

Le parallèle avec le roman des années 1930 à prétention populaire, une fois encore, est saisissant : comme lui, le texte postcolonial s'affirme dans l'idée d'une lutte des classes, ou plus précisément des « imaginaires ». Et s'il s'adresse essentiellement à la classe ennemie, c'est parce que le texte est conçu comme une arme.

Il y a plus de cent-cinquante ans, Dumas écrivait : « Notre prétention en faisant du roman historique est non seulement d'amuser une classe de nos lecteurs, qui sait, mais encore d'instruire une autre qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons.⁴²⁶ » Avec la littérature postcoloniale, la classe qui sait – les habitants de *Texaco*, ou plus généralement ceux qui parlent créole – ne « s'amuseront » sans doute pas à lire les romans de Chamoiseau. Comme la complexité lexicale et syntaxique, les références savantes, et même le choix de la maison d'édition le montrent, Chamoiseau s'adresse d'abord à ceux qui ne savent pas : les Métropolitains, les maîtres de l'imaginaire contre lequel il lutte. C'est la raison pour laquelle son roman relève d'une sorte d'auto-exotisme. L'usage du créole sert ainsi à son auteur à souligner aux yeux de ses lecteurs parisiens (ceux qui ne savent pas) ce qui fait de lui un autre – comme l'ont remarqué des lecteurs martiniquais (ceux qui savent) :

Texaco est un roman qui a de la densité. Mais si Chamoiseau s'était exprimé en français, simplement, cela n'aurait pas nui au livre. Je ne vois pas l'intérêt esthétique ni l'intérêt de la vérité qu'on veut faire passer en ajoutant des mots créoles. On peut se demander si ce n'est pas un peu d'exotisme à usage extérieur⁴²⁷.

« Exotisme à usage extérieur » : le commentaire, énoncé ainsi, n'est sans doute pas un compliment. Mais on peut prendre positivement une telle affirmation : surjouer la différence n'est pas qu'une posture ; c'est également une stratégie dans une littérature de combat. Stratégie dont le prologue est le premier instrument.

⁴²⁶ Alexandre Dumas, cité par Gérard Gengembre, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », in *Études*, 2010/10, tome 413, pp. 367-377, p. 369.

⁴²⁷ René Ménil, entretien au Figaro, cité par Marie-José N'Zengou-Tayo, « Literature and Diglossia: The Poetics of French and Creole 'Interlect' in Patrick Chamoiseau's *Texaco* », in *Caribbean Quarterly*, Vol. 43, n° 4, Conference On Caribbean Culture In Honour Of Professor Rex Nettleford The Literature Papers: A Selection (Dec. 1997), pp. 81-101, p. 96.

La fonction du prologue

Alors que « Le sermon » est censé être le récit de l'Informatrice à l'Architecte (pour le convaincre de ne pas raser le quartier), le prologue « Annonciation » est le récit par l'Informatrice, au Marqueur de Paroles, de sa rencontre avec l'Urbaniste. Cette articulation de l'identité du narrateur (dans l'« annonciation » comme dans le « sermon » c'est Marie-Sophie Laborieux qui parle) avec le changement de destinataire (dans le premier cas c'est le Marqueur de Paroles, et dans le deuxième cas l'Urbaniste qui écoute) justifie le rôle stratégique de ce prologue : en faisant en sorte que la narratrice raconte au scribe comment elle a raconté au Christ, l'écrivain prépare le lecteur à recevoir adéquatement et à comprendre le mode de fonctionnement du « sermon ». Voyons donc comment l'Informatrice présente au scribe cette rencontre, qui vaudra comme le cadre d'énonciation que le lecteur devra pouvoir s'imaginer lorsqu'il lira le corps du texte :

LA RENCONTRE DU CHRIST AVEC MOI-MEME. Je vis arriver cet équipage alors que j'avais achevé la répartition des marmailles dans les cases de Texaco-du-haut. Ce n'était rien, mais cela m'avait provoqué une faiblesse du corps. Condition triste que celle d'une plante fanée sous la manœuvre du temps, ce n'est pas l'eau qui lui manque, ce n'est pas le soleil, ce n'est pas non plus l'envie de vivre, mais l'éloignement irréversible de chaque fibre de son être des fibres vivantes du monde. Être faible devenait pour moi un état. Je commençais à comprendre les tourments de mon cher Esternome de papa, surpris d'un crépuscule intime. A l'époque où nous en parlions, je ne comprenais pas, et c'était bien ainsi : l'esprit trop fasciné du mystère approchant de la mort n'est pas un esprit clair. Mon intérêt pour le monde se résumait à Texaco, mon œuvre, notre quartier, notre champ de bataille et de résistance. Nous y poursuivions une lutte pour l'En-ville commencée depuis plus d'un siècle. Et cette lutte amorçait un ultime affrontement où devait se jouer notre existence ou notre échec définitif. (p. 39)

Dans cette première étape de la présentation du cadre d'énonciation, on peut distinguer les informations prétendues (dont on fait croire qu'elles sont l'enjeu du développement) et les informations effectives (qui, pourtant, ne semblent données qu'en passant).

Le paragraphe se présente comme le récit d'une anecdote (« j'avais achevé la répartition des marmailles dans les cases de Texaco-du-haut ») qui ouvre une méditation sur la vieillesse (« l'esprit trop fasciné du mystère approchant de la mort n'est pas un esprit clair »). Mais en réalité, il permet de communiquer « en passant » les informations que le lecteur doit comprendre pour assimiler le statut de cette rencontre : ainsi, la phrase « Mon intérêt pour le monde se résumait à Texaco, mon œuvre, notre quartier, notre champ de bataille et de

résistance » est censée illustrée une incompréhension (« A l'époque où nous en parlions, je ne comprenais pas... ») ; elle permet surtout de mettre en évidence que le rapport de la fondatrice à son « œuvre » est avant tout celui d'une lutte. On retrouve dans cet écart entre les informations qu'on prétend donner (informations prétendues) et les informations en réalité utiles pour le lecteur (informations effectives) un dispositif typiquement romanesque : le roman, on l'a vu, est ce genre qui, ne revendiquant pas l'appartenance à une tradition, fait mine de raconter une histoire absolument originale – pour en réalité sécréter, au détour du récit, les éléments permettant au lecteur de trouver des règles d'interprétation que l'absence de codes explicitement traditionnels lui dérobe. L'anecdote de la vieillesse a ainsi pour fonction de permettre au lecteur d'anticiper la dimension conflictuelle, guerrière, d'un récit destiné à convaincre l'ennemi (l'urbaniste) de ne pas détruire son œuvre (le quartier). Et c'est ainsi que le paragraphe suivant, comme en contrepoint, va se servir d'une transition sur le vieil âge pour développer la question de la guerre – comme si les informations prétendues, privées de toute effectivité, ne servaient que des transitions :

En découvrant le Christ (le grand âge augmentant la portée du regard), j'eus le sentiment qu'il était l'un des cavaliers de notre apocalypse, l'ange destructeur de la mairie moderniste. Cette dernière depuis quelques années déjà, menait une guerre ouverte contre l'insalubrité de certains quartiers populaires. L'un d'eux, situé au-dessus du Morne Pichevin, s'était vu raser à coups de bulldozers, et sa population s'était vue disperser en clapiers d'achèlèmes. C'était maintenant au tour de notre quartier de Texaco. Malgré notre ancestrale pratique de la survie, j'avais le sentiment que – d'en réchapper – nous n'avions aucune chance. (p. 39-40)

L'usage d'un répertoire mythologique (Christ, cavaliers de l'apocalypse, ange destructeur) pour raconter un événement qui se présente immédiatement ensuite comme prosaïque (mairie moderniste, insalubrité, quartiers populaires) a plusieurs fonctions qui sont toutes signifiantes par rapport à la nature du projet postcolonial. Il consiste, d'abord, à conférer de la dignité et de la grandeur à ce que le regard des dominants nous aura habitués à considérer comme dépourvu de valeur.

Renverser les valeurs

Dans ce cadre, *Texaco* participe d'un « renversement des valeurs » qui voit dans les objets méprisés de la haute littérature des formes de vie tout aussi nobles, et se pose dès lors en

épopée des dépossédés⁴²⁸, selon l'ambition caractéristique de la littérature postcoloniale. C'est ce que nous apprend l'analyse, désormais classique, de Bhabha :

Les perspectives postcoloniales proviennent des témoignages, par les pays du Tiers-Monde, de l'expérience de la colonisation, et des discours des « minorités », au sein des divisions géopolitiques de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud. Elles trouvent leur place dans ces discours idéologiques de la modernité qui tentent d'imposer une « normalité » hégémonique au développement inégal et aux histoires différentes, souvent lésées, des nations, les races, les communautés, les peuples. Ils formulent leurs révisions critiques autour des questions de la différence culturelle, de l'autorité sociale et de la discrimination politique dans le but de révéler, au milieu des « rationalisations » de la modernité, les moments antagonistes et ambivalents⁴²⁹.

La littérature postcoloniale propose des révisions critiques ; elle a l'ambition de fissurer une idéologie, un ordre des représentations ; elle représente les dépossédés en jouant le grotesque, la créolisation, le carnavalesque contre l'ordre rationalisateur et la théodicée moderne du progrès. La guerre postcoloniale est une guerre des imaginaires et joue le strié contre le lisse, le mélange contre le pur, le créole contre la race. C'est ainsi qu'à un deuxième niveau d'analyse on peut considérer ce renversement des valeurs comme la caractéristique du « carnavalesque », dans l'acception de Bakhtine tel qu'il l'expose dans *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* : le carnavalesque désigne dans cet essai un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs dont le carnaval fournit un exemple particulièrement frappant. Ce renversement temporaire des valeurs se traduit du point de vue littéraire par la dimension grotesque du style : « Le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps⁴³⁰ ». Renversant les valeurs, la littérature des dépossédés sera une « épopée grotesque » ; la créolisation dont parlent Glissant et Chamoiseau est le nouveau visage du

⁴²⁸ Selon le titre du livre de Robert D. Hamner, *Epic of the dispossessed*, Columbia, University of Missouri Press, 1997, consacré à un autre écrivain postcolonial, Derek Walcott.

⁴²⁹ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 171. Je traduis. [“Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of 'minorities' within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give an hegemonial 'normality' to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, people. They formulate their critical revisions around issues of cultural differences, social authority, and political discrimination in order to reveal the antagonistic and ambivalent moments within the 'rationalization' of modernity.”]

⁴³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], tr. fr. A. Robel, Paris, Gallimard, Tel, 1982, p. 58.

carnavalesque, et l'usage du créole aura une vertu ensemble esthétique et politique⁴³¹.

Car en lui donnant une vertu littéraire et en renversant les valeurs, l'épopée des dépossédés se fera également combat contre les possédants. Le récit de M.-S. Laborieux s'attaque à son destinataire plus qu'il ne rapporte une bataille (comme le faisait par exemple l'*Iliade*). L'énonciation elle-même est l'arme d'une lutte, le sous-titre du prologue nous l'annonçait : « l'urbaniste qui vient pour raser l'insalubre quartier Texaco tombe dans un *cirque* créole et *affronte* la parole d'une femme-matador » (p. 17, je souligne). La scène est un carnaval – ou un cirque – et la parole est l'arme de la narratrice dans une lutte. Or, cette caractéristique n'est pas seulement celle du récit – fictif – de l'Informatrice : c'est avant tout celle du roman lui-même, Patrick Chamoiseau se faisant guerrier luttant contre l'imaginaire de son lecteur. Pour le dire autrement : la prétendue mémoire du peuple dissimule un combat livré contre le destinataire. Et la mise en scène de la situation d'énonciation par le prologue est le moyen de faire comprendre au lecteur la position dans laquelle il va subir le récit : en lisant le Marqueur de Paroles, tout se passe comme s'il écoutait Marie-Sophie Laborieux. Il est dans la position de l'Urbaniste : un ennemi à convaincre.

De manière caractéristique, on trouvait déjà un tel rapport au lecteur dans les romans de Céline – notamment ceux qui succèdent à la libération, et paradigmatiquement dans *Féerie pour une autre fois* : « ce lecteur d'après guerre, horrifié par les découvertes des camps en 1945, et qui associe inévitablement Céline à sa condamnation, il s'agit de le provoquer, de le pousser dans ses retranchements, de le faire réagir, de lui donner envie d'injurier [...].⁴³² » De la même manière, Chamoiseau, derrière les apparences d'un discours populaire, met en place un dispositif savant forçant son lecteur (bourgeois métropolitain cultivé, blanc, lisant les livres de la collection blanche des éditions Gallimard) à affronter le combat. Il en est conscient, du reste, et fait même dans d'autres textes remonter ce programme à ses maîtres de la négritude : « Maîtres de l'imaginaire contre la domination par l'imaginaire⁴³³. » Et voilà comment il définit l'Imaginaire :

c'est une autorité immanente, collective-individuelle, individuelle-collective, qui conditionne l'être, détermine l'inconscient, organise le conscient, régente la frange haute du conscient où se tiennent le Vrai, le Juste, le Beau, le vouloir-être, le vouloir-

⁴³¹ Voir Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », in *Cahiers Sens public*, 2009/2 n° 10, pp. 25-33.

⁴³² Henri Godard, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Gallimard, Folio, 1995, pp. 7-16, p. 9.

⁴³³ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé* [1997], Paris, Gallimard, Folio, 2002, p. 302.

faire... Avec l'imaginaire, nous voyons le réel, nous le comprenons, nous en évaluons les plus et les inconnaissables pour une lecture qu'accepte son filtre. Ce filtre – une fois dominé (reprofilé à l'issue d'influences insidieuses) – nous peint une autre réalité, de nouveaux charmes, d'autres séductions, une autre beauté, poinçonne des éclairages dans les ombres initiales, et couvre d'ombres des évidences... notamment celle de la domination⁴³⁴.

Apparaît dès lors – c'est la thèse de Sartre et de Fanon – un imaginaire dominé qui se transforme en « réalisme dominé [...] traitant l'alternative en utopie malsaine⁴³⁵ ». Et c'est cela contre quoi la littérature, dans son acte guerrier, doit se dresser :

L'imprévu c'est que, là aussi, surgissent des marronnages.

Des virus de vie, déviants, rétro-rebelles, poètes-en-marge, artistes-frappés, qui même sans perception de la contrainte, déraillent, se déportent, ruent driveurs, en opposants irréductibles, en agressifs sans but, rêveurs sans idéal. Menant les batailles d'une guerre qu'ils ignorent⁴³⁶.

Il s'agit donc pour l'écrivain d'envoyer ses virus dans l'imaginaire de son lecteur métropolitain. Sans doute *Texaco* parvient-il du reste en partie à fissurer les certitudes de son lecteur, et à lui donner à voir des luttes, des personnages, une culture créole et martiniquaise plus riche que ce à quoi il aurait pu s'imaginer. En cela, il s'oppose au type de subjectivation du lecteur offert par le roman traditionnel : au contraire du plaisir confortable que Barthes attribuait au roman de type zolien, *Texaco* pousserait son lecteur à une déroute des certitudes, à un affaissement de son imaginaire de dominant, à une faillite, via le renversement de ses valeurs, de la confiance dans son sentiment de puissance. Cela ne signifie pas, pour autant, qu'il ne s'agit pas là d'un type de subjectivation – en l'occurrence, de co-subjectivation de l'auteur et du lecteur.

La subjectivation de l'auteur et du lecteur

Nous nous étonnions plus haut de l'écart entre l'omniprésence du commentaire de l'acte de fondation dans le texte et la description de cet acte, expédiée au détour d'une phrase : un clou planté dans du fibrociment. Le temps est venu, désormais, de comprendre les raisons de cet écart. Pour ce faire, il nous faut redonner les enjeux du roman.

La première partie du « Sermon » concerne le rapport des ancêtres de Marie-Sophie

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁴³⁵ *Ibid.*

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 305.

Laborieux à deux figures de la communauté : la ville et l'histoire. Ces deux figures de la communauté, dès les premières pages, apparaissent comme des objets mystérieux, sources de fascination, sur lesquels les individus n'ont pas de prise : « L'En-ville qui nous fascina tous. » (p. 48) Quant à l'histoire, elle commence avec l'esclavage, c'est-à-dire l'époque d'impuissance absolue : « Quand je suis née mon papa et ma maman s'en revenaient des chaînes » (p. 48). Or, tout le récit, jusqu'au fameux « acte de fondation », ne consiste qu'en une suite d'événements par lesquels le « peuple » de Marie-Sophie se fait ou bien chasser de l'En-Ville, ou bien subir les affres de l'histoires, assistant impuissant aux émeutes (p. 129) comme aux incendies (p. 365), aux révolutions (p. 134) ou aux guerres (p. 243) comme aux irrptions volcaniques qui rasant les villes (p. 194). Dans toutes ces pages, l'histoire privée ne se mélange pas à l'histoire commune, qui vient la bousculer et la déterminer de l'extérieur, mais sur laquelle celle-là n'a aucune prise. Toutes les causalités viennent de l'Histoire, objectivée comme un ensemble de causalités naturelles face auxquelles les aïeux de Marie-Sophie ne peuvent rien faire – pas plus qu'elle-même.

Par rapport à cette objectivation de l'Histoire comme aliénation objective, l'acte de fondation, si petit soit-il, implique la possibilité pour Marie-Sophie de n'être pas qu'un objet, déterminé de l'extérieur par des volontés humaines fétichisées, mais d'être également un sujet. L'acte est mince, mais c'est, pour la première fois, un acte – comme la narratrice l'annonce en préambule de son histoire : « j'ai préféré agir. [...] Plutôt que de pleurer j'ai préféré lutter. » (p. 48) En ce sens, tout l'effort du roman est de raconter, aussi petit soit-il, la naissance et la possibilité même d'un acte par lequel un individu qui avait toujours été un objet, devient sujet – c'est-à-dire, selon la définition kantienne⁴³⁷, *ouvre* une série causale. C'est cet acte d'arrachement à la passivité, par lequel un objet devient sujet, que nous appelons la « subjectivation », et qui justifie le patronyme de l'héroïne : Laborieux.

Et c'est ainsi que l'on peut lire tout le roman de Chamoiseau comme le récit de cette subjectivation par Marie-Sophie Laborieux, subjectivation qui est d'ailleurs double : l'acte de fondation de Texaco est immédiatement suivi par la décision de se mettre à écrire l'histoire de son père. À l'acte urbanistique, qui implique la reprise en main de l'espace, succède l'acte narratif, qui permet la reprise en main du récit. Grâce à cette double subjectivation, les deux

⁴³⁷ Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], tr. fr. A. Renault, Paris, Flammarion, GF, 2006, Dialectique transcendantale, « Antinomies de la raison pure », troisième antinomie.

figures du commun que nous avons distingué, la ville et l'histoire, qui apparaissent jusqu'alors comme des figures fascinantes et oppressives en même temps, deviennent la création même de l'Informatrice, poète de la ville et poète de la mémoire, ces deux figures s'identifiant puisque les quartiers sont des « poèmes urbains » (p. 186) et que « *Texaco* est le désordre de Fort-de-France : pense : la poésie de son ordre » (p. 236), si bien que l'on peut dire que « la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel » (p. 282). À la fin de cette subjectivation, c'est-à-dire au moment où elle est devenue un sujet et va pouvoir raconter cette histoire (donc au début du récit), Marie-Sophie peut enfin dire : « Pour comprendre Texaco et l'élan de nos pères vers l'En-ville, il nous faudra remonter loin dans la lignée de ma propre famille car mon intelligence de la mémoire collective n'est que ma propre mémoire. » (p. 48) L'histoire qui va être contée au lecteur est celle de l'identification de la ville et de l'histoire comme *acte* d'un individu.

Dès lors, si l'on comprend que le mode de pensée de tout le roman est bien d'arracher l'individu à la passivité pour le rendre sujet de son histoire, et au-delà, de l'histoire des hommes, la figure de Marie-Sophie Laborieux n'est que l'image de celle de Patrick Chamoiseau, l'écrivain courageux qui adresse aux anciens colons l'histoire de son peuple, en se subjectivant dans la création d'une nouvelle langue-ville. Au lieu que celui-ci ne soit que le Marqueur des Paroles de L'Informatrice, celle-ci n'apparaît dans le roman que comme son représentant à lui (et les reproches qu'elle lui fait dans la dernière partie, doutant de l'efficacité du dispositif, sont ceux qu'il se fait à lui-même) : l'image, avec son clou sur le fibrociment, de la guerre des imaginaires, celle qui agit sur le commun par un acte symbolique. Comme elle crée un quartier, il écrit pour un peuple à venir ; comme elle, il se réapproprie l'histoire des siens, et en fait son œuvre au lieu de la subir ; il devient l'auteur de ses actes. Loin du dispositif épique qu'il prétend pourtant incarner, *Texaco* est un effort de subjectivation artistique qui consiste en un travail de l'individu sur lui-même pour se libérer et devenir auteur de ses propres actes :

Guerrier de l'imaginaire, tu ne sauras point quand tu auras « libéré » ton esprit du filtre dominateur, ni changé l'arc-en-ciel de l'éther qui t'anime, tu mourras en position, papa des vigilances qui sauront se méfier de ta propre vigilance pour – hérésie continue – inventer l'autre ciel, en continu, sans happy-end et sans morale de fable⁴³⁸.

⁴³⁸ Patrick Chamoiseau (2002), p. 306.

Ce qui aboutit à cette formule : « Écrire, Guerrier, avec et contre soi-même.⁴³⁹ » Comme pour ses maîtres de la Négritude, il s'agit moins de se faire lire par ceux que l'on prétend représenter – ne serait-ce que parce que les imaginaires se jouent à l'échelle des individus : « Le *Cahier d'un retour au pays natal*, lu par peu d'Antillais, bouleversa ainsi (en positif et négatif) notre imaginaire de Nègre, de l'Afrique et du colonialisme⁴⁴⁰ ». Le livre, écrit par un seul, et lu par quelques-uns, promet un acte de co-émancipation de l'auteur et du lecteur. C'est pour cette raison qu'il est combat contre le lecteur (contre son imaginaire d'Occidental) et en même temps émancipation du lecteur (le libérant de son imaginaire d'Occidental) ; combat contre soi-même (contre son imaginaire de colonisé) et en même temps émancipation de soi-même : selon le dispositif du prologue, le destinataire est à la fois l'urbaniste (l'ennemi) et le Marqueur de Paroles (complice). Et c'est pour cette raison que la créolité échappe au reproche d'Alexie Tcheuyap, qui dénonce la « mystification créoliste⁴⁴¹ » d'un imaginaire voulant prendre la place de l'autre et risquer par là la violence du fascisme : « le manifeste volontariste pourrait être alors en réalité l'actualisation de ce qu'il dénonce : “un retour à l'ordre totalitaire de l'ancien monde, rigidifié par la tentation de l'un et du définitif”⁴⁴² » Nous pensons qu'il ne le pourrait pas : le terme d'imaginaire est trompeur, et le roman ne se propose pas de remplacer une domination par une autre, une culture par une autre, un peuple par un autre. Il ne s'agit en réalité d'agir que *sur des individus* : le rapport au peuple, on l'a vu, n'est que rhétorique. L'ambition de la littérature postcoloniale est en définitive de passer d'une « subjectivation par objectivation⁴⁴³ » (dans laquelle un sujet *subit* son imaginaire) à une subjectivation véritable, que l'expérience d'écriture offre à l'auteur, et celle de lecture au lecteur.

De ce bref aperçu, on peut au moins tirer un indice de la contradiction entre la rhétorique de l'épopée (revendication à n'être qu'un représentant du peuple créole ou de n'être que son scribe ; prétention à rendre au peuple ou à lui offrir cette parole première) et l'effort

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁴¹ Alexie Tcheuyap and Ruthmarie H. Mitsch, « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », in *Research in African Literatures*, Vol. 32, n° 4 (Winter, 2001), pp. 44-60.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 44. Je traduis. [“the voluntarist manifesto might be in fact the actualization of what it would denounce: “un retour à l'ordre totalitaire de l'ancien monde, rigidifié par la tentation de l'un et du définitif””]

⁴⁴³ Pierre Dardot, « La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif », in *Revue du MAUSS*, 2011/2 n° 38, pp. 235-258, p. 236.

moderniste (prise en charge du lecteur dont il faut subvertir l'imaginaire ; création d'une langue singulière au service de cette subversion), et un aperçu de la manière dont, en même temps, ils s'articulent. Car celle-là semble au service de celle-ci : c'est aussi en faisant croire à son lecteur que ce texte (hautement littéraire) est l'expression presque brute de la littérature orale du peuple martiniquais, que le romancier parvient à en fissurer les représentations colonialistes. Dans cette articulation, le roman de Chamoiseau semble vouloir se faire à la fois adresse à l'autre (vu comme dominateur soumis à sa domination) et construction de soi (défini comme « populaire » et comme « résistant »). Comme si le roman postcolonial proposait, au lecteur comme à l'auteur, un modèle de libération par rapport à l'imaginaire, à l'imaginaire de dominant comme à l'imaginaire de dominé ; comme s'il s'agissait de sortir enfin de la vieille distribution coloniale des rôles. En somme, loin de toute littérature orale et populaire, une subjectivation des individus, dans et par l'écriture – c'est-à-dire une actualisation du projet romanesque.

*

L'analyse économique a fait apparaître les conséquences des dispositifs littéraires sur la subjectivation des récepteurs, individuels ou collectifs.

En avançant qu'*Au bord de l'eau* pouvait être considérée comme une « épopée inachevée », la première partie de notre « contrepoint » a permis de se rendre compte de la complexité du processus de « textualisation », à l'issue duquel nous arrivent des textes qu'il n'est pas immédiatement aisé de classer. Elle a d'autre part suggéré que la prise en compte des conditions économiques de production et de consommation ne suffisait pas à rendre compte de l'identité générique des textes : du seul point de vue économique, *Au bord de l'eau* se comporte comme une épopée. S'il ne l'est pas, c'est qu'il lui manque la pensée politique dont ce contrepoint aura, par l'absurde, suggéré l'importance, et dont nos deuxième et troisième parties auront pour charge de détailler le fonctionnement, l'une analysant le travail de la pensée (« noétique ») et l'autre son contenu politique (« praxéonomie »).

Qui plus est, la production orale dont le texte porte les vestiges ne doit pas être appréhendée de manière naïve. Comme nous l'avons suggéré en lisant *Texaco*, les dispositifs textuels littéraires sont aussi caractérisés par la présence d'une « rhétorique des genres », par

laquelle ils tentent d'influencer les représentations de leurs lecteurs. Celle-ci semble d'ailleurs avoir un rôle relativement clair dans l'effort à l'œuvre : les prétentions du texte de Chamoiseau à être une épopée servent, elles aussi, la stratégie de co-subjectivation individuelle (de l'auteur et du lecteur) que nous avons rapidement décelée.

Outre la « praxéonomie » (sur laquelle reviendra la troisième partie), « rhétorique » et « noétique » forment les deux moments d'une analyse qui ne se concentre pas tant sur les modes de la production et de la consommation des œuvres (c'est-à-dire sur la manière dont les textes, *comme objets techniques*, appellent à certains types de pratiques), que sur l'effort au service duquel sont disposés les signes à l'intérieur des textes – c'est-à-dire aux œuvres *comme objets symboliques*. Ce que nous appellerons la « sémiotique des genres ».

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE

On entend par « sémiotique » l'étude du dispositif littéraire comme texte ou comme ensemble de signes, et non plus comme objet technique inséré dans des pratiques sociales extra-littéraires. Elle consiste donc dans l'étude des « propriétés intrinsèques » des genres, dont la « rhétorique » et la « noétique » sont les deux dimensions. Elle essaie de répondre aux questions suivantes : pourquoi certains types d'agencements de signes se retrouvent-ils d'un texte à l'autre ? En quoi permettent-ils d'identifier des genres ? Comment interpréter ces agencements ? L'analyse montrera que, dès lors que l'on adopte une approche énergétique, roman et épopée peuvent être définis comme deux modes de pensée, ou plus précisément comme deux manières de faire penser leur récepteur. Les éléments de la rhétorique lui donnent des prises qui orientent sa manière d'utiliser la machine symbolique ; ceux de la noétique lui permettent faire fonctionner celle-ci pour produire du sens.

CHAPITRE 1

RHÉTORIQUE

L'épopée, comme le roman, sont des machines symboliques transformant des *inputs* – issus de la tradition ou de la réalité – en *outputs* symboliques, directement ou par l'intermédiaire d'un lecteur/auditeur modèle dont on présuppose et requiert certaines compétences. Ni l'une ni l'autre ne se réduisent donc à être des pures répétitions, de la tradition ou du contexte extra-discursif. Du reste, on peut suivre Hegel lorsqu'il affirme que l'on ne verrait pas l'intérêt d'une œuvre qui serait pure duplication d'un objet déjà existant : ce serait là « un travail superflu, puisque ce que les tableaux, les représentations théâtrales, etc., manifestent en imitant par exemple des bêtes, des paysages, des événements humains, nous le rencontrons déjà dans nos jardins, dans nos propres maisons, ou lors de situations qui impliquent des connaissances proches ou lointaines⁴⁴⁴. » Ce raisonnement, qui vise la théorie selon laquelle l'art imiterait la nature, s'appliquerait tout aussi bien à celle qui prétendrait que l'art se contente d'exemplifier la tradition.

Ainsi, ni le roman ni l'épopée ne se contentent de répéter (le réel, la tradition) ; ils transforment. S'il n'est parfois pas évident au lecteur/auditeur de s'en rendre compte, c'est que le premier acte de cette transformation consiste dans la dissimulation de certaines ressources, et dans la survalorisation d'autres. C'est précisément ici, dans cette opération de dissimulation de ses ressources réelles, que commence leur effort dans sa dimension sémiotique. Car cette « économie rhétorique » n'est pas gratuite : cette survalorisation, ici de la tradition, là de l'originalité, est commandée par les difficultés liées aux efforts respectifs des genres : l'institution des nouvelles valeurs politiques de la communauté pour l'une et l'émancipation de l'individu pour l'autre. Relevant d'un fonctionnalisme qui malgré tout ne s'intéresse pas aux intentions, la rhétorique énergétique s'intéresse aux structures sémiotiques des textes quant aux possibilités d'« utilisation » qu'elles offrent aux récepteurs.

⁴⁴⁴ Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, tr. fr. Ch. Bénard, B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, LGF, tome I, 1997, p. 98.

1. L'épopée ou l'« effet de tradition »

L'analyse rhétorique, qui s'attache à expliciter les raisons pour lesquelles l'épopée produit un « effet de tradition » alors que son économie n'est pas, comme on l'a vu, fondamentalement différente de celle du roman (du moins quant à sa production), cherche, dans le cadre d'une énergétique, à saisir la fonction des procédés qui lui donnent son allure traditionnelle. En cela, elle diffère nécessairement de la poétique classique des genres, qui les définit par une taxinomie des propriétés formelles régulières – sans s'intéresser à la fonction de tels « traits génériques » : comme si un genre était un « ensemble de traits », et non pas un *effort* dont ces procédés ne sont que les opérateurs.

En procédant de cette manière, l'approche classique ne pouvait bien sûr manquer de reconnaître la grande disparité des œuvres que l'on range sous le terme « épopée ». Comme l'a noté Jean-Marie Schaeffer, « lorsqu'on le transpose dans d'autres cultures, il se réfère à des textes qui, par le fond et la forme, se distinguent souvent autant des œuvres d'Homère que celles-ci du roman moderne.⁴⁴⁵ » Cédric Chauvin, commentant cette citation, écrit lui aussi que « le nom de genre “épopée” regroupe des textes très différents, autant qu'une grande variété de *traits génériques*.⁴⁴⁶ » Mais dès lors que l'on interprète, dans une approche énergétique plutôt que taxinomiste, les genres comme des efforts au service desquels les « procédés » ne sont que des instruments, c'est la congruence des efforts, et non plus l'identité des prétendus « traits génériques », qui doit intéresser l'analyse. Avec ces nouvelles lunettes, les différentes traditions s'accordent soudain, par-delà la différence de leurs traits soi-disant génériques, pour faire de l'épopée un effort narratif de création de valeurs collectives, dont la rhétorique de la tradition, quelle que soit les traits qu'elle mobilise pour le mener à bien, est une fonction.

En effet, c'est parce qu'elle cherche à produire les nouvelles valeurs de sociétés déjà constituées autour d'un imaginaire culturel, et à ce que ces nouvelles valeurs soient reconnues, que l'épopée est comme condamnée à donner au nouveau l'apparence de l'ancien : l'« économie rhétorique » s'intègre à une « stratégie » plus générale qui vise à faire accepter comme traditionnels des éléments qui ne le sont pas. À ce premier usage rhétorique de la

⁴⁴⁵ Jean-Marie Schaeffer (1989), p. 119.

⁴⁴⁶ Cédric Chauvin, *op. cit.*, p. 8. Je souligne.

tradition s'en ajoute un autre, car l'utilisation de procédés formels traditionnels, en donnant une forme bien connue à des contenus en réalité innovants, permet aux auditeurs de les comprendre et de les assimiler. L'analyse rhétorique de « l'effet de tradition » aboutit donc à la reconnaissance de la fonction essentiellement cognitive des procédés traditionnels.

L'« économie rhétorique » (c'est-à-dire le discours que le texte tient sur la nature de ses *inputs*), la « stratégie rhétorique » (c'est-à-dire la manière dont le texte cherche à orienter la réception) et la « fonction rhétorique » (c'est-à-dire ce à quoi sert une telle stratégie) seront les trois moments de l'analyse.

a. L'économie rhétorique

L'« effet de tradition » produit par les épopées tient, d'abord, à la manière dont elles se présentent elles-mêmes comme des récits essentiellement traditionnels. Parmi les moyens de cette économie rhétorique, on trouve notamment, dans la plupart des épopées, la valorisation du thème du destin : car le destin est le représentant dans le récit d'un fait extradiégétique, le caractère (purement, soi-disant) traditionnel de l'histoire. La mise en abyme est un autre procédé de cette économie rhétorique.

Le thème du destin

Quelles que soient les langues, le thème du destin est l'une des caractéristiques les plus évidentes de l'épopée. Or, que l'*Odyssée* prétende être le récit du destin d'Ulysse implique qu'elle s'engage à raconter l'histoire d'Ulysse telle qu'elle est déjà connue par les auditeurs. La figure du destin suggère donc l'orthodoxie du récit : elle ne pourrait pas être autre (elle est traditionnelle), puisque la vie du personnage n'aurait pu être différente (il a un destin).

Cet outil rhétorique est d'autant plus puissant que le destin se donne à entendre comme une propriété ontologique⁴⁴⁷ (et non comme un fait narratologique). Par exemple, dans le

⁴⁴⁷ Pour une analyse de ce qu'implique, dans les épopées grecques, le thème du destin d'un point de vue ontologique, voir Cornelius Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce*, Paris, Seuil, 2004, p. 99 : « il n'y a ni incertitude ni attente dans l'*Iliade*, c'est au contraire l'inexorable et l'impuissance humaine qui sont montrés, le caractère inéluctable de la réalisation du destin, de la *moira*. [...] Nous avons déjà là le socle non seulement de la tragédie, mais aussi de toute la vision grecque du monde. »

passage suivant du *Mahâbhârata*⁴⁴⁸ (mais l'on pourrait tirer la même analyse de nombreux passages des épopées grecques, romaines ou japonaises) :

L'univers n'est pas libre, hélas !
Si le Créateur l'a construit,
C'est le Destin qui le conduit.

Le Destin l'emporte sur la raison.
Comme une flamme vive aveugle le regard
Le Destin nous prive de jugement.

L'homme semble maître de ses actions :
mais la corde du Destin tout-puissant
Le tire de-ci de-là ! (p. 191)

Quelle que soit la vérité philosophique ou anthropologique d'une telle affirmation (les hommes sont-ils libres ?), force est de constater qu'elle a pour fonction rhétorique de naturaliser (dans l'existence) ce qui est un *fait de genre* littéraire : c'est parce que les histoires sont traditionnelles que les auditeurs en connaissent déjà la fin, et que leurs héros ne semblent pas maîtres de leurs actions. Réciproquement, l'énoncé « X, conformément au destin », en impliquant qu'il ne peut y avoir qu'une seule histoire du personnage X, et qu'elle est déjà écrite, vaut comme affirmation du caractère traditionnel du récit qui se propose de la redonner. Le recours au thème du destin, opérateur de naturalisation du récit, permet en retour de lui conférer une dimension traditionnelle. Car même dans un récit comme le *Mahâbhârata*, où le destin apparaît incontestablement comme une force ontologique, objet d'une croyance religieuse plus que fait narratologique au service d'une fonction rhétorique, il est toujours, en même temps qu'un aspect de la condition humaine, une sorte de dieu, et donc une instance narrative : « Indra rappela à son fils comment, *selon les décrets du Destin*, lui et ses frères devaient passer la treizième année de leur exil sous un déguisement ; cette malédiction l'aiderait à se faire passer pour un eunuque danseur. » (p. 236, je souligne).

À travers le thème du κλέος *kleos* (la renommée), l'épopée grecque met elle aussi en évidence ce lien entre destin et tradition épique : en effet, les épopées se donnent pour but de chanter la renommée (*kleos*) d'un héros ; mais *kleos*, étymologiquement, signifie « “ce qui est entendu”, avec une référence spécifique à la tradition poétique⁴⁴⁹ ». Chanter le *kleos*, c'est

⁴⁴⁸ Serge Demetrian, *Le Mahâbhârata : Conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁴⁴⁹ Marilyn A. Katz, *Penelope's reknown, Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton University Press, 1991, p. 6. Je traduis. [“the etymology of *kleos*, according to which the word means ‘that which is heard’,

donc s'engager (peut-être frauduleusement) à rester dans les rails de la tradition. Ainsi Hélène annonce-t-elle que les dieux ont causé la guerre pour avoir des chansons, fondant du même coup la dimension religieuse et traditionnelle de l'*Iliade* (*Il.*, VI, 356-358) ; ainsi l'*Odyssée* annonce-t-elle que Pénélope doit être l'objet d'une chanson (*Od.*, XXIV, 198) – dont elle est du reste l'une des formes possibles. Il en va de même, plus largement, pour toutes les figures de la renommée ou de la rumeur, abondamment présentes et valorisées dans l'épopée⁴⁵⁰ (on étudiera plus loin un contre-exemple issu de l'*Énéide*), et par lesquelles celle-ci, valorisant la production collective d'histoires, suggère par métonymie son propre mode de fonctionnement.

La mise en abyme

Outre le thème du destin, les épopées homériques déploient d'autres éléments d'une économie rhétorique de la tradition, par exemple le fait que les héros prétendent avoir déjà entendu les histoires qui leur sont racontées. Selon le procédé de la mise en abyme, la geste se prend alors elle-même pour thème, et s'attribue une dimension traditionnelle par l'intermédiaire des personnages. Ainsi, Phénix prétend avoir déjà entendu l'histoire de Méléagre qu'il va raconter (« La geste des anciens héros nous le disait déjà » (*Il.*, IX, 524 *sq.*)), et ceux qui récitent une généalogie précisent souvent qu'elle est bien connue (*Il.*, VI, 151 ; *Il.*, XX, 203-206). De même, Mentor comme Nestor supposent que Télémaque connaît déjà l'histoire d'Egisthe et Oreste (*Od.*, I, 298-299 ; *Od.*, III, 193-194). Outre les histoires racontées dans un cadre informel, la mise en abyme de l'activité des bardes, en montrant qu'ils « n'adaptent pas leur poème à la performance particulière⁴⁵¹ » permet également d'accréditer l'idée de la dimension traditionnelle des chansons épiques :

Les récits extérieurs au cadre de l'épopée répondent à une question, ou servent une fonction paradigmatique précise. [...] La narration des bardes, par contraste, ne cherche pas à manipuler son audience, et est essentiellement désintéressée. Bien que la chanson du barde puisse avoir, en une occasion particulière, une signification spéciale pour l'audience ou pour quelques membres de l'audience, le chanteur ne recherche pas cet effet⁴⁵².

with specific reference to the poetic tradition.”]

⁴⁵⁰ Voir Francis Larran, « De *kleos* à *phèmhè*. Approche historique de la rumeur et de la renommée dans la littérature grecque ancienne, d'Homère à Polybe », in *Anabases* 11, 2010, pp. 232-237.

⁴⁵¹ Ruth Scodel, *op. cit.*, p. 71. [“the singers depicted in the poems do not adapt their narratives for individual audiences”].

⁴⁵² *Ibid.*, p. 74. [“Narrative outside the frame of epic performance normally either answers a request for information or serves an explicit paradigmatic function. [...] Bardic narrative, by contrast, ordinarily does not

Mais l'épopée ne met pas seulement en scène, ponctuellement, des narrateurs ou des bardes : elle peut aussi représenter l'épopée en tant que telle dans l'épopée. Lorsqu'elle le fait, c'est à nouveau pour souligner sa dimension traditionnelle.

C'est notamment particulièrement le cas dans les épopées indiennes qui thématisent leur propre origine, et leur propre composition, par certains de leurs personnages. Ainsi, « le *Mahābhārata* sera la source d'eau vive des poètes. Et ton poème sera digne d'être appelé une épopée » (p. 22), dit Brahmā à Vyāsa, son auteur (selon la légende). De ce fait, le dispositif narratif du *Mahābhārata* est le suivant : Sautī raconte l'épopée révélée à Vyāsa, notée par Ganeshā et racontée par le disciple de Vyāsa, Vaishampāyana, au descendant des Pandāva, Janamejaya. L'auditeur a donc en quelque sorte accès à une épopée au troisième degré, déjà légitimée par deux degrés de « traditionalité » (Sautī à Vyāsa, Vaishampāyana à Janamejaya, l'aède à l'auditeur). Cela se complique encore lorsque Vyāsa donne au cocher de Dhritarāshtra le don de la vue à distance, afin qu'il raconte à son maître la bataille qu'il voit (p. 312). Il en va à peu près de même dans le *Rāmāyana*. D'abord, le premier chapitre du premier chant est un résumé de toute l'histoire, dont la fin met en abyme le texte, en mettant en évidence sa valeur sacrée :

Celui qui récite cette sainte histoire de Rāma, purificatrice des fautes, sainte à l'égale des Veda, est délivré de tous ses péchés. Par ce récit bénéfique du *Rāmāyana*, le narrateur goûte après sa mort les délices du paradis avec ses fils, ses petits-fils et ses serviteurs. Par cette narration, le brāhmane devient un orateur éminent, le *ksatriya* acquiert la souveraineté sur la terre, la classe des marchands voit fructifier son commerce et même la classe des *sudra* en sort grandie. (p. 10)

Après cette profession de foi, le chapitre II raconte l'invention du vers épique, après que Valmiki, atterré par l'assassinat d'un oiseau, eut prononcé des paroles condamnant le Nisada meurtrier : « Ces mots qui ont surgi de moi sont divisés en quatre hémistiches aux syllabes régulières qui ont le rythme d'un instrument de musique. Puisque je les ai prononcés dans mon chagrin, cette forme versifiée portera le nom de sloka et nul autre. » (p. 12) Par suite, le chapitre III suggère l'origine divine du contenu du texte : « Après avoir vu dans leur réalité, grâce à son dharma, tous ces événements, ce grand esprit fut prêt à relater l'histoire entière de

seek to manipulate its audience, it is essentially disinterested. Although the bard's song may on a particular occasion have special significance for the audience or some members of the audience, the singer does not intend the effects.”]

l'aimable Rama. » (p. 13) Cela étant dit, le narrateur raconte toute l'histoire une deuxième fois (après le résumé du premier chapitre), dans un récit extrêmement dense. Et une fois l'histoire de nouveau résumée, le texte souligne que ces événements, passés depuis longtemps, font encore la joie de tous lorsque les deux frères Kusa et Lava les racontent : « Oh, quelle douceur dans ce chant, disaient-ils, surtout dans ses vers ! Mêmes les événements passés depuis longtemps nous ont été montrés comme s'ils se déroulaient devant nos yeux ! » (p. 16)

La mise en abyme consiste alors dans le fait que la suite du texte (auquel a accès le récepteur réel) est précisément le déploiement de ce chant que les deux frères Kusa et Lava offrent intradiégétiquement à Rama (p. 17). Le chant des conteurs à Rama s'égale et s'identifie à celui offert par l'aède à l'auditeur traditionnel – et tout se passe pour celui-ci comme s'il était membre d'un auditoire auquel Rama appartient aussi : « C'est dans cette dynastie qu'a pris naissance la grande histoire bien connue sous le nom de *Râmâyana* que nous allons raconter en entier depuis le début. Elle englobe le *dharmā*, le *khamā* et l'*artha* et ne doit être écoutée que par ceux qui sont dépourvus de convoitise. » (p. 18). C'est le même effet que dans le *Mahābhārata*, dont l'histoire était censée être racontée au descendant des Pandava, Janamejaya.

À la fin de l'épopée, la mise en abyme se referme : après que le narrateur a révélé que Rama aura deux fils (p. 1375) et après que le frère de Rama est présenté comme étant en train d'écouter la geste de Rama, on apprend non seulement que les jumeaux dont Sita était enceinte sont bien les fils du héros, mais qu'elle les aurait déposés chez Valmiki (p. 1413), l'auteur même du *Râmâyana*. Les deux fils de Rama sont en réalité Kusa et Lava, ceux-là mêmes qui sont en train, depuis le premier chant, de chanter à Rama la geste de ses exploits. L'épopée se finit donc dans la reconnaissance par Rama de ses enfants, après que ceux-ci ont fini de lui chanter sa geste (p. 1414). La mise en abyme se fait alors l'occasion d'une politique de la reconnaissance (dont nous étudierons dans la troisième partie les tenants et les aboutissants).

b. La stratégie de légitimation

Pour produire un « effet de tradition », outre la représentation que font les textes de leur

propre activité narrative, l'épopée peut compter sur le rôle des « cadres énonciatifs »⁴⁵³. La fabrication d'un cadre énonciatif surdéterminant les éléments qu'il encadre, en effet, il suffit que celui-là « sonne » traditionnel pour que ceux-ci semblent également l'être⁴⁵⁴. Une telle stratégie sert, essentiellement, dans un monde où la dimension traditionnelle joue le rôle de critère de vérité, à accréditer la véridicité du contenu des histoires.

Le cadre de la performance

Le premier cadre est celui de la performance lui-même : dans l'épopée, celle-ci relève, on l'a vu, d'un rituel dont les éléments sont précisément définis. On l'a vu à propos de l'épopée tibétaine, dont nous avons le témoignage de certains récitants, le cadre pragmatique de la performance est censé être identique à ce qu'il a toujours été. Que cela soit ou non le cas, le fait de le revendiquer, et de faire de la récitation un rite, c'est-à-dire d'un ensemble de gestes dont la valeur sacrée serait de nous mettre en rapport avec un temps passé, contribue à produire la croyance au caractère traditionnel de l'histoire elle-même.

Dans les épopées indiennes, une telle inspiration religieuse est logiquement (puisque l'épopée met en abyme sa propre composition en faisant de son auteur un personnage) représentée en troisième personne : « Il lui manquait un secrétaire capable de noter correctement et vite les faveurs de l'inspiration poétique ; lui, Vyâsa, n'était pas en mesure de les recevoir et d'écrire en même temps. » (*Mah.*, p. 22). Dans les épopées d'Homère, l'ouverture des chants, tout comme la présence intradiégétique des figures d'aèdes, servent à mettre en scène le thème de l'inspiration qui inscrit le récit à venir, en bloc, dans le cadre de la tradition. Ainsi le récitant prétend-il non inventer, mais se souvenir d'une histoire collective, déjà mise en récit par la tradition, sur l'autorité de laquelle il fonde la légitimité de son discours, et qu'il prétend redonner telle quelle à ses auditeurs. Les épopées ne s'ouvrent ni en révélant le caractère fictif de l'histoire qui va suivre, ni même en prétendant raconter quelque chose qui s'est passé, mais en affirmant transmettre une histoire déjà mise en récit par le chant des muses. Seul celui-ci peut en effet, dans la logique traditionnelle de l'épopée, médiatiser le rapport aux événements, comme nous le rappelle Marcel Detienne citant *l'Iliade* :

⁴⁵³ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 221 *sq.*

⁴⁵⁴ Voir Ruth Scodel, *op. cit.*, p. 31.

Invocée par le poète au début d'un chant, la Muse doit faire connaître les événements passés : « Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses, partout présentes vous savez tout, nous n'entendons qu'un bruit, nous, et nous ne savons rien – dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La foule, je n'en puis parler, je n'y puis mettre de nom, eussé-je dix langues, dix bouches, une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'Égide, les muses de l'Olympe ne rappellent elles-mêmes (*mnèsaïath'*) ceux qui étaient venus sous Ilion. » La parole du poète, telle qu'elle se développe dans l'activité poétique, est solidaire de deux notions complémentaires : la Muse et la Mémoire, ces deux puissances religieuses dessinant la configuration générale qui donna à l'*Aletheia* poétique sa signification réelle et profonde⁴⁵⁵.

Et c'est ainsi que Detienne souligne la dimension religieuse de la garantie des Muses, dimension qui seule permet sans doute d'expliquer ce qui nous apparaît à nous, modernes, comme un paradoxe : le fait que cela soit précisément le recours à la tradition comme signifié (et non le renvoi direct à la réalité) qui semble aux auditeurs gage de l'*aletheia* du récit. Comme l'avait noté Veyne, en effet, nous sommes avec les épopées dans un « programme de vérité » ou un « monde de vérité »⁴⁵⁶ qui n'est plus le nôtre, au sein duquel la dimension traditionnelle joue pour ses auditeurs le rôle de critère de vérité – tout comme l'illustration par les images peut jouer pour nous le rôle de critère de vérité au journal de vingt heures. De même, les historiens grecs « présumaient que le prédécesseur disait vrai. Ce prédécesseur avait beau être postérieur de plusieurs siècles aux événements qu'il racontait, [ils] ne se sont jamais posé à son sujet cette question qui nous paraît si simple : “Mais comment donc le sait-il ?”⁴⁵⁷ »

L'épopée n'est donc pas, comme le roman, l'objet d'une réception ironique et distanciée. La rhétorique de la tradition y est au contraire au service d'une prétention à la vérité, et même d'une prétention à l'hégémonie sur les autres programmes de vérité qui lui sont contemporains : « Dans une société constituée d'une pluralité de petits mondes, de “bulles” ou de cercles, n'est-il pas fréquent que l'un d'entre eux veuille instaurer une hégémonie sur les autres cercles ? Cela peut être une corporation des prêtres qui prétend régir les autres cercles...⁴⁵⁸ » C'est ainsi que le *Mahâbhârata* peut affirmer :

⁴⁵⁵ Marcel Detienne, *Les Maîtres de la Vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, LGF, 2006, p. 59-60. Le passage de l'*Illiade* cité est situé en II, 484 *sq.* et est tiré de la traduction de Paul Mazon.

⁴⁵⁶ Voir Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983, p. 28 *sq.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 19. Il est question de Tite-Live et Denys d'Halicarnasse.

⁴⁵⁸ François Flahaut, in Fr. Flahaut *et al.*, « Entretien avec Paul Veyne », in *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 233-249, p. 237.

Tout ce que dit cette épopée est un abrégé du Monde ;
Ce qui ne figure pas dans le *Mahâbhârata*
N'existe pas non plus ailleurs. (p. 45)

Le cadrage traditionnel du récit (comme les invocations à la muse) a ainsi ce rôle d'articuler la prétention à une vérité définie comme tradition et les éléments nouveaux qui vont être amenés par le chant.

Le cadre des récits locaux

En sus du cadre de l'épopée en tant que tel, les cadres internes aux performances épiques locales (c'est-à-dire par des aèdes dont la récitation est représentée par l'épopée elle-même) ont le même rôle de prétendre à la vérité traditionnelle du récit – notamment dans le cas des personnages d'aèdes. Ces invocations, du reste, peuvent être indirectes, comme dans le passage suivant :

Démodocos, tu es celui qu'entre tous je vénère.
La Muse, enfant de Zeus, a dû t'instruire, ou Apollon.
(*Od.*, VIII, 487-488)

Une telle affirmation de la dimension religieuse de la révélation par les muses, quelle que soit son origine culturelle ou anthropologique, suggère là encore que le récit à venir est parfaitement traditionnel, sans doute déjà raconté ailleurs, intégré à une chaîne de scènes toutes traditionnelles. On retrouve le même dispositif de cadrage dans le *Kalevala*, dont l'un des personnages est un barde qui « chante sans trêve [...] les souvenirs très anciennes⁴⁵⁹ ». Le choix du substantif, par le traducteur, est significatif : ce ne sont pas directement des souvenirs, et encore moins *ses* souvenirs, qui sont chantés, mais des *souvenances*, c'est-à-dire des *chants* du souvenir. Comme dans les épopées homériques, le contenu des récits locaux est présenté comme étant de nature homogène à celui de l'épopée qui les met en scène : en renvoyant à d'autres chants, l'épopée prétend se contenter de redonner la tradition – et même de s'y soumettre. Puisque la tradition est corrélée à la dimension religieuse du chant, on comprend en effet que le malheureux qui prétend, comme Thamyris dans l'*Illiade*, sortir de

⁴⁵⁹ Elias Lönnrot, *Kalevala, Épopée des Finnois* [1836], tr. fr. G. Reboucet, Paris, Gallimard, Quarto, 2010, III, 7-9, p. 35.

cette soumission pour se comparer, dans un geste d'*hybris*, aux Muses, doit être immédiatement puni :

Il se glorifia tout haut de vaincre par ses chants
Les Muses mêmes, ces enfants de Zeus le Porte-Égide.
Dans leur courroux, elles le mutilèrent, lui ravirent
Le don du chant, et l'art de la cithare lui passa.
(*Il.*, II, 596-600)

Cette affirmation, en préambule de leurs chants, du cadre traditionnel du récit à venir, ne concerne pas que la narration des aèdes. Elle concerne aussi, à un niveau encore plus local, le cadre de toute narration. Comme le montre Ruth Scodel, en effet, c'est le rôle des épithètes, qui introduisent tous les discours, de suggérer comme par capillarité la dimension traditionnelle de leur contenu, alors même que ceux-ci sont le lieu d'innovations et d'inventions :

Traditionnellement, les discours sont des morceaux moins traditionnels. De ce fait, le poète introduit les discours en soulignant d'abord la dimension traditionnelle du personnage. Ainsi, quoique l'auditoire n'ait jamais entendu pareil discours précédemment, il lui est conféré une allure de tradition. Et le discours devient alors à son tour pour l'auditoire une partie du passé hérité ; c'est ce qu'A. Kahane a appelé une « apparence de fixité⁴⁶⁰ »⁴⁶¹.

En cadrant les récits, à différents niveaux, par des références à la tradition, l'épopée parvient à donner une impression générale de « fixité ». C'est peut-être la raison pour laquelle la philologie, tombant dans le piège de cette rhétorique, a tendance à surévaluer la dimension traditionnelle des épopées en en faisant des « transpositions » des mythes, selon ce que Cédric Chauvin identifie comme la pratique de Dumézil⁴⁶². Mais cette rhétorique n'est pas qu'un piège, au service de l'hégémonie à laquelle prétend la religion dont les épopées sont parfois les textes canoniques. Elle a aussi une fonction précise, celle de donner une intelligibilité aux éléments qui, n'étant pas connus de l'auditeur, ne peuvent être immédiatement compris par lui.

⁴⁶⁰ Voir Ahuvia Kahane, « Hexameter Progression and the Homeric Hero's Solitary State. » in A. Kahane et E. Bakker (éds.), *Writtend voice, spoken signs: tradition, performance and the epic text*, Harvard University Press, 1997, pp. 110-137.

⁴⁶¹ Ruth Scodel, *op. cit.*, p. 67. [“Tradition, as generic rule, makes speeches less traditional. Hence, the poet introduces speeches by first emphasizing a character's traditionality. Thus, a speechn although the audience may never have heard it before, will bring to life some aspect of the traditional personality that an introduction has invoked. The speech also becomes part of the inherited past ; it has what A. Kahane has called a ‘semblance of fixity’.”]

⁴⁶² Cédric Chauvin, *op. cit.*, p. 70 sq.

c. La fonction cognitive

Outre la représentation qu'elles donnent de leur économie, d'une part, et le cadrage traditionnel des histoires, d'autre part, on trouve dans les épopées des structures discursives traditionnelles, listes, formules, comparaisons, que l'on considère souvent comme des traits génériques, mais qui ont en réalité une fonction précise. Les théoriciens de l'oralité, soucieux de déterminer cette fonction, ont eu tendance à les rapporter à une poétique de la performance : leur approche est bien fonctionnaliste (et non taxinomiste), mais elle s'intéresse à la production plutôt qu'à la réception. Pourtant, ces différents éléments doivent également être compris comme des instruments au service de la réception. Dans leur multiplicité, dans leurs différences, de nombreux schèmes discursifs traditionnels permettent en effet au récepteur d'appréhender ce qui, sans eux, resterait inintelligible.

Parmi ceux-ci, on peut mettre en évidence deux types qui sont particulièrement intéressants : les listes, schèmes intradiégétiques, qui mettent en série des éléments internes à l'histoire ; les comparaisons, schèmes extradiégétiques, qui mettent en lien un élément de l'histoire avec un élément qui ne lui appartient pas.

Schèmes intradiégétique : les listes

Parmi les procédés que l'on reconnaît traditionnellement à l'épopée, les listes ont souvent été interprétées comme des simples conséquences d'un mode de composition oral. Ainsi Jean-Pierre Vernant parle-t-il par exemple d'un « entraînement de la mémoire⁴⁶³ » et Marcel Detienne d'« exercices “mnémotechniques” qui devaient assurer aux jeunes aèdes la maîtrise de la difficile technique poétique.⁴⁶⁴ » Cette manière de concevoir les listes trouve son fondement dans la théorie de la formule de Parry, selon qui celle-ci

ne serait pas un procédé rhétorique [...]. Il s'agirait d'un procédé propre à la poésie épique orale, au même titre que les scènes typiques, les généalogies, la parataxe, la digression et tous les autres procédés destinés à pallier les dangers de l'éparpillement

⁴⁶³ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, tome I, 1971, p. 85.

⁴⁶⁴ Marcel Detienne (2006), p. 14.

qui menace continuellement le poète oral, soumis aux limites physiques de l'énergie vocale⁴⁶⁵.

Tout au contraire, on peut considérer que les listes ont avant tout une fonction rhétorique. Pour le montrer, on peut distinguer deux types de listes : les catalogues et les généalogies.

La généalogie : légitimation et explication

La généalogie est un type de liste particulièrement prisée par l'épopée, et par la littérature traditionnelle en général : on la retrouve autant dans l'*Ancien Testament* et le *Kojiki* que dans la *Théogonie*, l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Pour autant, la généalogie a un rôle spécifique dans l'épopée, puisqu'elle se donne pour rôle d'énumérer les différents stades de l'origine du chant lui-même. C'est ainsi que l'on peut dire avec Anne Videau que « la généalogie est première dans la constitution de l'épopée occidentale⁴⁶⁶ » et que « l'éros, loin d'être secondaire dans l'épopée, en structure donc l'intrigue par le biais de la généalogie et de la causalité.⁴⁶⁷ » On retrouve ce rôle de fondement donné à la généalogie dans l'exorde de la *Théogonie* d'Hésiode : le poète-paysan fonde en effet l'inspiration du poète sur l'enseignement des Muses et celui-ci sur la connaissance de la généalogie des dieux. C'est également le cas dans les épopées africaines où « le griot qui chante le pouvoir détient cette prérogative de ses ancêtres. Et comme tel, il se doit de respecter la tradition, l'héritage, même s'il jouit d'une liberté tardive. Ainsi tout récit commence-t-il toujours par une interjection et une longue généalogie retraçant sa lignée de griot⁴⁶⁸ ». La généalogie, en exorde ou dans le corps du texte, a en effet souvent pour fonction de fonder la valeur de celui qui vient en bout de liste – qu'il soit le destinataire (comme dans le cas du griot), le destinataire⁴⁶⁹ ou le personnage de l'épopée.

Mais ce n'est pas toujours le cas : le *Heike monogatari* propose au bout de quelques

⁴⁶⁵ Sylvie Perceau, *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Leuven, Peeters, 2002, p. 4.

⁴⁶⁶ Anne Videau, « Les avatars du *pathos erotikon* dans les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Interférences* n° 1, 2003. [Consulté le 26 décembre 2013]. Disponible à l'adresse : http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/article.php3?id_article=11&var_affichage=vf.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ Jean Derive, *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002, p. 222.

⁴⁶⁹ Voir François Chausson, « La généalogie du Prince dans la pratique de l'éloge impérial aux IIIème-VIème siècle », in I. Cogitore et Fr. Goyet (dir.), *L'Éloge du Prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 105-124.

lignes une généalogie de Taira no Kiyomori qui n'est pas destinée à en faire l'éloge : « Que si nous recherchions ses aïeux, du cinquième fils de Kammu-Tennô, le Prince de Kazurahara, Prince du Sang du Premier Rang, Directeur des Rites, descendant à la neuvième génération, le Gouverneur de Sanuki Masamori eut pour petit-fils... » (p. 48) Bien au contraire, en effet, la généalogie sert ici à souligner la démesure de son orgueil, si grand que « ni l'esprit, ni la parole ne saurait l'exprimer. » (p. 48) Ici, la généalogie est destinée à montrer que Kiyomori est allé plus loin qu'aucun de ses ancêtres : « De Kunika à Masamori, six générations exercèrent des gouvernements en diverses provinces, mais aucun toutefois n'avait obtenu les Grandes Entrées. » (p. 48) La liste généalogique n'est donc pas par essence hagiographique : en ramenant un personnage présent à ses origines passées, réelles ou légendaires, elle sert tout simplement de schème d'intelligibilité des propriétés d'un personnage – ici, en l'absence d'un autre moyen de représenter leur démesure. Elle participe alors, d'une tentative de « restituer avec une logique rationnelle la formation du monde.⁴⁷⁰ » Dans sa forme arborescente elle-même, elle est un schème de rationalité, puisqu'elle ramène toujours la conséquence à la cause. Mieux,

du point de vue discursif, la forme généalogique correspond à un procédé narratif cumulatif ; par l'intermédiaire des deux figures de l'accouplement et de la procréation, le récit généalogique permet de déployer progressivement une série d'entités et d'états qualifiés pour conduire à un ensemble complexe et hiérarchisé ; sa logique de l'arborescence dans la génération permet d'asserter par la narration autant un point d'origine que l'état complexe qui en résulte, après de nombreuses étapes de multiplication et de déploiement⁴⁷¹.

Opérateur de rationalisation du réel, la généalogie rend en effet le réel intelligible selon un double processus de mise en relation qui reprend dialectiquement les catégories anthropologiques fondamentales de l'alliance (où l'unité, la famille, s'explique par le multiple, les individus) et de la filiation (où le multiple, la prolifération des individus, s'explique par l'unité, la famille).

En résumé, figure traditionnelle (sa forme et ses enchaînements sont des *topoi*), la liste généalogique participe aussi d'une rhétorique de la tradition qui ne considère la possibilité de la valeur et du sens de la nouveauté qu'à l'horizon de l'ancien. Elle revient donc à l'exercice

⁴⁷⁰ Karin Mackowiak, « De *moira* aux *Moirai*, de l'épopée à la généalogie » (*Iliade, Odyssée, Théogonie*), in *Dialogues d'histoire ancienne*, 2010/1 36/1, pp. 9-49, p. 22.

⁴⁷¹ Claude Calame, « Logiques catalogales et formes généalogiques », in *Kernos*, n° 19, 2006, pp. 23-29, p. 25.

d'une « raison catalogale⁴⁷² », dans les deux sens du mot raison : elle légitime (elle « donne des raisons » – et c'est pourquoi elle peut se mettre au service du pouvoir), et elle explique (en donnant, dans la dialectique de l'alliance et de la filiation, son origine à un personnage). Dans tous les cas, son usage est orienté par l'effet pragmatique (cognitif et politique) escompté sur son public, plus que par la poétique de la composition :

Ce travail po(i)éti-que sur la matière phonique et sur la substance sémantique porte à s'interroger sur la pragmatique de ces différentes formes de catalogue généalogique : récit poétique justifiant pour une communauté de citoyens l'ordre divin sur lequel règne Zeus pour la *Théogonie* d'Hésiode : manuel encyclopédique recueillant et réorganisant par un travail de compilation l'ensemble du passé divin et héroïque de la Grèce pour un public de citoyens en ce qui concerne la *Bibliothèque* d'Apollodore⁴⁷³.

Ainsi, la généalogie se rapproche du catalogue. Si nous avons distingué les deux, c'est pour mettre en évidence une différence qui reste importante : quand la généalogie rend le présent intelligible en mettant en évidence les liens qui le relient au passé, travaillant en quelque sorte par *synthèse* dans le temps, le catalogue à proprement parler détaille une vision confuse en ses éléments constitutifs : il fonctionne par *analyse* dans l'espace.

Le catalogue

C'est bien connu, et depuis longtemps, les épopées recèlent de nombreux catalogues ; c'est d'ailleurs un des traits les plus imités par les tentatives épiques, modernes ou contemporaines⁴⁷⁴. Les poèmes homériques, bien sûr, en comportent un grand nombre, et sans doute le catalogue le plus célèbre du genre épique est-il celui du début de l'*Illiade*, qui non seulement prend près de la moitié du chant II (vers 494 à 877), mais qui en plus est doublement introduit par une triple comparaison (459-483) et par une invocation à la muse (485-493). L'*Odyssée* en comprend également, par exemple au moment de la reconnaissance d'Ulysse par Laërte, lorsque celui-ci demande à celui-là de dresser la liste des

⁴⁷² *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁷⁴ Voir Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, pp. 202-203, 257-258, 331, 387-388, et Saulo Neiva, « La poésie du catalogue : toponymie et anthroponymie dans l'épopée contemporaine », in J. Roger, M. Mestre et M.-L. Ortega (éds.), *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique espagnole, suivi de textes en hommage à l'auteur*, Lyon, ENS éditions, 2011, p. 281-291. Nous y reviendrons dans notre « contrepoint ».

arbres du jardin (*Od.*, XXIV, 340-343). C'est également le cas des épopées peules⁴⁷⁵ ou japonaises : le *Heike monogatari* en compte à de nombreuses reprises, lorsqu'il s'agit de passer les troupes en revue. Le dénombrement des dignitaires (livre III, p. 203-304), des Genji (livre IV, p. 267-268), des moines (livre IV, p. 294-295), le dénombrement de Mikusa (livre IX, p. 586-587) ou le récit de la débandade des Heike (livre VII, p. 495) sont entre autres circonstances l'occasion de tels catalogues : « Les Heiké qui ainsi s'en allaient qui donc et qui étaient-ils ? Le ci-devant Ministre du Dedans Monseigneur Munémori, le Grand Conseiller Hei Norimori, le Nouveau Moyen Conseiller Tomomori... » (p. 495) S'ensuit, à chaque fois, une liste de plus d'une cinquantaine de noms.

Afin de bien comprendre l'importance et la fonction rhétorique d'une telle forme d'énonciation, et ne pas en rester à une approche relevant de la poétique des procédés, Sylvie Perceau propose de repartir du terme grec *catalegein* : or, « si l'on s'en tient à une traduction précise des éléments entrant en composition dans le verbe *catalegein*, on pourrait le paraphraser ainsi: “désigner par la parole des choses, après les avoir recueillies et rassemblées, de façon conforme, adaptée, ajustée”.⁴⁷⁶ » Ce « parler en catalogue », que les traducteurs d'Homère traduisent par une pluralité de synonymes (« dire », « énoncer », « parler », « faire un récit », etc.⁴⁷⁷), Sylvie Perceau le repère dans de nombreux passages de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* : lors de la capture de Dolon par les Achéens (*Il.*, X, 385-441), de l'entretien de Méléagre et Cléopâtre (*Il.*, IX, 591-94), de l'ambassade d'Ulysse auprès d'Achille (*Il.*, IX, 262-99), de l'entretien d'Achille et Priam (*Il.*, XXIV, 657-67), lors des conseils d'Ulysse à Achille (*Il.*, XIX, 155-83), des retrouvailles d'Ulysse et Pénélope (*Od.*, XXIV, 189-201), etc. Ce retour au verbe *catalegein* permet ainsi, d'après elle, de revenir à l'unité fondamentale de la fonction du catalogue, d'ordre épistémologique plus que poétique : mettre en ordre le réel et communiquer sa nature. Elle détaille ainsi les occurrences de ces catalogues, et en conclue que, dans une circonstance de crise, le catalogue, préparé avec solennité⁴⁷⁸, est caractérisé par sa « destinalité⁴⁷⁹ » – c'est-à-dire par le fait qu'il s'agit d'une adresse du « je » à un « tu » (ou

⁴⁷⁵ Voir Alpha O. Barry, *L'épopée peule de Fuuta Jaloo, De l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 2011, p. 44-45.

⁴⁷⁶ Sylvie Perceau, « Éthique et rhétorique dans l'interlocution : la communication en catalogue dans l'épopée homérique », in *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 17, n° 4 (Automne 1999), pp. 347-383, p. 350.

⁴⁷⁷ Sylvie Perceau (2002), p. 8.

⁴⁷⁸ Sylvie Perceau (1999), p. 353.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 354.

d'un « tu » à un « je »).

Pour autant, nous ne suivrons pas Sylvie Perceau lorsqu'elle écrit que le catalogue « exclut l'adoption d'un point de vue neutre ou “objectif”, au sens moderne d'une focalisation zéro⁴⁸⁰ » et il nous semble qu'il ne faut pas aller jusqu'à dire non plus que le catalogue permet « au récepteur du discours d'accéder directement à [la] vision des choses [de l'émetteur] ou à son propre champ d'expérience⁴⁸¹ ». En effet, le catalogue consiste justement à rendre dans un ordre rationnel ce que l'expérience subjective de vision ne peut en tant que telle appréhender. Il n'est donc pas une manière de transmettre la vision subjective *comme* vision subjective, mais de transmettre la vision subjective sensible, confuse et incommunicable, sous la forme d'un ordre communicable rendant l'intelligence du réel. C'est ainsi que dans l'invocation qui introduit le catalogue du chant II de l'*Iliade*, Homère fonde précisément le recours au catalogue sur l'impuissance de sa vision subjective :

Dites-moi [Ἔσπετε, *Estété*] maintenant, Muses qui vivez sur l'Olympe,
(Car vous êtes déesses, vous voyez et savez tout,
Et nous, nous n'entendons qu'un bruit et nous ne savons rien),
Ceux que les Danaens avaient pour guides et pour chefs.
La foule, je ne puis en faire état [μυθήσομαι, *muthèomai*] ni la nommer [ὀνομήνω, *onomainô*],
Quand même je posséderais dix langues et dix bouches,
Une voix incassable, un cœur de bronze en ma poitrine,
À moins que les Muses du ciel, filles de Porte-Égide,
Ne me rappellent ceux qui vinrent sous les murs de Troie.
Mais je dirai [ἔρέω, *ééréô*] les commandements et le total des nefes.
(II, 484-493)

On remarque ainsi deux propriétés absolument cruciales, qui nous semblent rendre problématique la position de Sylvie Perceau : d'une part, la mise en place du catalogue ne s'accompagne pas du verbe *catalegein* lui-même. L'ayant, sans doute, remarqué, Sylvie Perceau choisit, dans un geste qui nous semble en définitive paradoxal, de se concentrer sur les occurrences du verbe (même sans catalogue) plutôt que sur les occurrences de catalogues (lorsque le verbe est absent), et écrit que « l'examen du premier discours en catalogue de l'*Iliade* signalé par le verbe *catalegein* permet d'emblée de disqualifier la théorie traditionnelle du “catalogue” comme énumération d'éléments multiples.⁴⁸² » Mais alors, il ne

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 358.

peut plus s'agir pour elle que de construire une théorie relative aux occurrences du verbe *catalegein*, et non relative à la forme-catalogue. Dans son étude, c'est pourtant elle, la forme-catalogue, que le recours à l'étymologie devait permettre de comprendre.

D'autre part, l'invocation qui provoque le catalogue dans l'extrait du chant II de l'*Illiade* se fonde moins sur la recherche d'une « vision subjective » des muses que sur celle d'un principe supérieur à toute vision subjective. Pour cette raison, le principe « épistémologique » que Sylvie Perceau revendique doit donc être compris en un sens plus fort que ce qu'elle-même y met (contrainte par le fait d'en rester à une conception surdéterminée par la présence ou non du verbe *catalegein*) : le catalogue permet rien moins que de rendre (objectivement) intelligible un réel chaotique et de le communiquer. Il relève donc d'un effort de penser la situation (dont nous analyserons les conséquences sur la production narrative du sens dans la partie suivante). Comme la généalogie, le catalogue affirme ainsi la puissance de la tradition (à travers la figure de la muse, ici) comme schème de rationalité capable de donner une forme à l'informe.

Schémes extradiégétiques : les comparaisons

De même que les listes participent d'une « raison catalogale » par laquelle la tradition parvient à mettre en ordre le réel et à le rendre intelligible, les comparaisons, qui ont pour rôle de ramener l'inconnu au connu, permettent à l'auditoire de se représenter ce qu'il ne connaissait jusqu'alors pas. Ici comme là, les procédés de la rhétorique de la tradition valent moins comme traits phénotypiques que pour leur fonction pragmatique.

Outre la comparaison des histoires (que nous étudierons plus loin, parce qu'elle a un rôle noétique, dans la création de sens, plus que rhétorique, dans l'interface du texte à ses auditeurs), on peut distinguer deux types de comparaison dans les épopées : la comparaison du local avec l'exotique, et celle du présent avec le passé (le recours au précédent).

Les comparaisons

Si dans le corpus épique l'*Illiade* et l'*Odyssée* se singularisent par le très grand usage qu'elles

en font (deux-cent trente dans la première et une cinquantaine dans la seconde⁴⁸³), les comparaisons ne sont pas des exclusivités des épopées homériques. D'abord, parce que les continuateurs d'Homère en ont repris l'usage : « D'Homère au *Paradis Perdu* de Milton, en passant par les chansons de geste, les comparaisons constituent, selon l'expression de Pierre-Jean Miniconi, « un double-fond permanent de l'épopée ».⁴⁸⁴ » Mais ce n'est pas tout : les épopées africaines⁴⁸⁵ en font également un grand usage, tout comme les épopées indiennes ou japonaises.

Sans rentrer dans les détails et les querelles d'école⁴⁸⁶, on peut dire que dans sa forme la plus habituelle, la comparaison homérique consiste à décrire un événement intradiégétique (de la vie des héros) en le rapprochant d'un événement extradiégétique (de la vie courante des auditeurs). Le comparant, bien connu de l'auditeur et souvent relatif au comportement des animaux ou de la nature, lui permet de se faire une image d'un comparé difficile à se représenter. Sa présence s'explique donc par l'effort plus général de l'épopée à rendre intelligible à l'auditeur une scène complexe, à l'aide de schèmes traditionnels :

Quand chez Homère un objet est comparé à un autre et, très significativement, un être humain à un dieu ou à un animal, on sait que la comparaison, *loin de n'avoir qu'une valeur ornementale et pratique, enveloppe un acte de connaissance* par lequel la nature interne de l'objet est saisie, à la faveur du rapport qui l'unit à un autre objet mieux connu (comme les objets familiers ou les animaux), ou plus fermement inséré dans le système des représentations collectives (comme les figures traditionnelles des héros ou des dieux)⁴⁸⁷.

Loin de la poétique des ornements qui considère la comparaison comme un trait générique, il faut considérer cette figure rhétorique comme un outil traditionnel à valeur cognitive. Comme l'indique Rivier, le comparant n'est du reste pas forcément plus « réaliste », il peut être simplement « plus fermement inséré dans le système des représentations collectives », c'est-à-dire culturellement plus déterminé. Ainsi, en sus de leur fonction épistémologique, les comparaisons comportent une fonction clairement axiologique.

C'est la raison pour laquelle on a pu souligner qu'il ne fallait pas voir, même dans les

⁴⁸³ Voir Annie Schnapp-Gourbeillon, *Lions, Héros, Masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, La Découverte, 2010, p. 18.

⁴⁸⁴ Marie-Christine Pioffet, *La Tentation de l'épopée dans les Relations des Jésuites*, Québec, Septentrion, 1997, p. 83.

⁴⁸⁵ Voir Alpha O. Barry, *op. cit.*, p. 257 sq.

⁴⁸⁶ Pour un récapitulatif des positions, voir Annie Schnapp-Gourbeillon, *op. cit.*, p. 16 sq.

⁴⁸⁷ André Rivier, *Un emploi archaïque de l'analogie chez Héraclite et Thucydide*, Rouge, Lausanne, 1952, p. 50, cité par Annie Schnapp-Gourbeillon, *ibid.*, p. 25. Je souligne.

comparaisons *a priori* les plus « réalistes », un élément uniquement descriptif. Comme l'écrit en effet Annie Schnapp-Gouveillon, « [Homère] nous impose sa vision aristocratique du monde à travers une déformation volontaire des données dont il joue⁴⁸⁸ » si bien que « jamais choisie au hasard, [l'image animale] est à la fois symbole et garant des valeurs attachées à chacun des aspects du comportement héroïque⁴⁸⁹. » De manière peut-être plus évidente, on trouve dans le *Râmâyana* des comparaisons dont le comparant est un nom propre, relevant à l'évidence plus du répertoire symbolique de la culture que de l'environnement réel : « Aussi inabordable que le Mont Kailâsa, irrésistible comme le brasier de la fin du monde... » (p. 133) En effet, s'il existe véritablement, le sommet du Kailâsa (dans l'Himalaya) vaut d'abord comme la demeure de Shiva et de sa shakti Pârvatî (littéralement « fille de la montagne »), ce qui explique son caractère sacré pour les Hindous : c'est un *topos* axiologique, à l'aune duquel l'auditeur traditionnel peut jauger la valeur des événements intradiégétiques.

C'est également le cas dans le *Heike monogatari*, dans lequel de nombreuses comparaisons (même si elles prennent le masque d'un renvoi au précédent historique) font référence à des anecdotes édifiantes de la culture de l'époque :

Jadis, celui que l'on appelait le Maître des Moines Hôzô, sur l'invitation du Roi Emma s'était rendu à son Palais et comme il s'enquerrait de l'endroit où se trouvait sa défunte mère, le Roi Emma, touché par sa piété, lui avait donné une escorte de sbires infernaux et l'avait envoyé à l'Enfer Ardent. Dès qu'il eut franchi le portail de fer, il vit, pareil à des étoiles filantes, des flammes qui montaient vers le ciel, à des centaines de lieues ; voilà à quoi faisait penser le spectacle qui à présent s'offrait aux yeux. (p. 410)

La référence à l'Enfer ne sert pas simplement ici à décrire les flammes qui s'élèvent du corps mourant de Kiyomori ; elles connotent bien sûr une forme de condamnation morale. Ce qui est notable, c'est qu'elle le fait en empruntant des concepts de la tradition (« Enfer Ardent ») et non pas simplement des « choses » du réel. Parfois, le *Heike Monogatari* va même jusqu'à citer les œuvres supposées connues de son auditoire et avec lesquelles elle compare ce dont elle veut parler : « Dans le *Dit de Genji*, au livre d'Uji, il est dit que les filles du Prince ermite, au regret de l'automne qui s'enfuit, au son du luth tout au long de la nuit avait dissipé leur angoisse, quand se leva la lune de l'aube ; lors ne pouvant dominer leur émotion, de leur plectre elles lui avaient fait signe ; ce qu'elles avaient éprouvé, à présent il le comprenait. » (p.

⁴⁸⁸ Annie Schnapp-Gouveillon, *ibid.*, p. 36.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 94.

332) L'auditeur traditionnel peut ainsi se représenter les sentiments d'un personnage placé dans une situation inédite par report à un *topos* culturel.

En fait, comme le montre l'importance de l'hyperbole dans la comparaison épique, dimension axiologique et dimension cognitive sont liées. Pour le montrer, lisons telle comparaison du chant XIII de l'*Odyssée* :

De même que devant le char on voit quatre étalons
S'élancer à travers la plaine en pointant tous ensemble
Et dévorer l'espace sous les coups de fouet qui claquent :
Ainsi pointait la proue, et en arrière du sillage
Roulait avec de gros bouillons la mer retentissante.
La nef courait sans heurt et sans danger ; l'épervier même,
Le plus rapide des oiseaux, ne l'aurait pas suivie.

(XIII, 81-87)

On a dans ce passage deux figures : une comparaison de la proue au char, et une litote à valeur de comparaison (de la nef à l'épervier). Ces deux figures ont une valeur hyperbolique : la première suggère en effet qu'une proue tirée par le travail des hommes est aussi véloce qu'un char tiré par des chevaux, la seconde qu'une nef en proie à la résistance de l'eau va tout de même aussi vite que « le plus rapide des oiseaux ». Grâce à l'hyperbole, la comparaison permet de se représenter ce qui n'est pas représentable, et fait de l'épopée le lieu où la démesure propre aux temps héroïques peut malgré tout être appréhendée par les auditeurs du temps présent. Ainsi, il ne faut sans doute pas séparer l'aspect épistémologique et l'aspect axiologique des comparaisons. Car, quel que soit la nature du comparant – qu'il appartienne à la réalité naturelle, sociale (comme le potier de l'*Iliade*, XVIII, 599-601) ou symbolique – il appartient dans tous les cas à une « tradition » qui est inséparablement système de valeurs et schème de représentation du monde – schème de représentation du monde *comme* (en tant que) système de valeurs. Si le comportement du potier, de la mouche ou du lion sont déjà définis dans les représentations grecques, ils le sont tout à la fois comme schèmes cognitifs (permettant de se représenter un type d'actions) et axiologiques (désignant un type de valeur).

Dans tous les cas, la comparaison permet d'ancrer dans l'imaginaire traditionnel ce que la narration épique compte d'inédit : ce procédé est donc l'équivalent, pour les épopées « fantastiques » (comme le *Râmâyana*), du recours au précédent historique dans celles qui le sont peu (comme le *Heike monogatari*) : il s'agit à chaque fois de se servir du bien connu,

pour comprendre l'inédit (y compris d'un point de vue axiologique)⁴⁹⁰.

Le précédent historique

Dans des épopées « historiques », comme le *Heike monogatari*, où la dimension fantastique est moindre, les comparaisons laissent la place au recours aux précédents. Ceux-ci, encore une fois, valent moins comme événements passés que comme éléments du répertoire culturel : c'est la tradition, comme ensemble de faits acceptés et hiérarchisés dans une culture, qui sert de comparant – non pas le passé brut. On le voit parfaitement lorsque le texte cite les sources qui lui apparaissent fiables, et que nous savons relever de la mythologie : « Jadis, sous le règne de Tenchi-Tennô, quand une rate avait fait son nid et mis bas dans la queue d'un cheval des écuries impériales, une rébellion avait éclaté en étrange pays, lisons-nous dans le *Nihongi*. » (p. 336) Même lorsqu'elles ne sont pas explicites, elles sont bien les ressources d'où sont tirés les précédents. Ainsi, lorsque Tokida dit :

Aucune difficulté ! Des exemples de monarques retournés à l'état laïc, il en est en d'étranges pays. Et dans notre Empire, tout d'abord Temmu-Tennô, du temps qu'il était encore Prince Héritier, avait, par crainte du Prince d'Ôtomo, rasé sa chevelure et s'était réfugié tout au fond des montagnes de Yoshino, mais quand il eut défait le Prince d'Ôtomo, il finit par accéder au trône. (p. 515-516)

Il appuie de nouveau sa démonstration sur une référence implicite au *Nihongi*⁴⁹¹. On le voit en outre dans cet exemple, le recours au précédent n'est pas seulement le fait du « narrateur » du *monogatari*, mais c'est aussi celui des personnages. En l'occurrence, ceux des personnages

⁴⁹⁰ Ce n'est pas un trait de la comparaison *en général*, mais bien de son emploi épique. Pour preuve, telle image de Proust, qui ressemble pourtant fort à une comparaison homérique, dans *Sodome et Gomorrhe* [1923], Paris, Gallimard, Folio, 2008 : « Je ne vis plus de quelques temps Albertine, mais continuai, à défaut de Mme de Guermantes qui ne parlait plus à mon imagination, à voir d'autres fées et leurs demeures, aussi inséparables d'elles que, du mollusque qui la fabriqua et s'en abrite, la valve de nacre ou d'émail ou la tourelle à créneaux de son coquillage. » (p. 138) Une telle articulation d'une métaphore (les femmes sont des fées) et d'une comparaison (les fées sont comme des coquillages) sert-elle à rendre plus intelligible le comparé ? Non, car nous ne savons toujours pas qui sont ces « autres fées et leurs demeures », en quoi elles sont des fées, et quelle est cette activité qui les retient en permanence chez elles. On pourrait, dans un premier temps, penser à des prostituées, mais la suite du texte le dément. La phrase suivante suggère en effet qu'il s'agit des femmes des salons. Mais quel est l'effet d'intelligibilité produit par la métaphore ? Il est nul. Il y a bien plutôt un effet poétique, et un effet d'obscurcissement de la signification, dû notamment à la présence d'un double niveau dans l'image. D'ailleurs la comparaison homérique s'applique aux fées, et non aux dames – c'est-à-dire, déjà, à une métaphore. Autrement dit, elle explique ce qu'est une fée et non qui sont ces dames. Ce faisant, c'est la dimension poétique qui est éclaircie – on poétise la métaphore, on la déploie et on la compare dans le monde des significations imaginaires – plus que les dames réelles qui n'auront servi ici que de tremplin à la rêverie proustienne.

⁴⁹¹ Voir Basil H. Chamberlain, *Kojiki* [712], Tokyo, Turtle, 1981, p. 8, note 25.

qui représentent plutôt, comme dans le *Heiji* et le *Hôgen*, le parti des « Anciens »⁴⁹². Les moines de la Montagne ont ainsi abondamment recours aux précédents comme à autant d'arguments d'autorité. Ainsi, à la fin du livre I (p. 97) ou au début du livre II : « Sur la Montagne, la communauté soulevée tenait conseil : “Or bien, depuis le temps du Révérend Gishin, du premier jusqu'au cinquante et cinquième Supérieur Général du Tendai, jamais l'on a ouï dire qu'aucun eût été exilé...” » (p. 117). Pour autant, le recours aux précédents n'est pas uniquement le fait du parti des « Anciens ».

Un tel usage, en effet, peut être considéré comme un universel (chinois avant d'être japonais) de la pensée orientale, et transversal aux « partis ». C'est un *mode de pensée* : comme l'explique Florence Goyet, « c'est la grande méthode historique chinoise. Quelle que soit la circonstance qui se présente dans la vie politique, on peut être sûr qu'elle s'est déjà présentée dans le cours de l'histoire, et plutôt plusieurs fois qu'une »⁴⁹³. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agit là d'un trait générique de l'historiographie chinoise. Car ce recours possède en effet une fonction cognitive : « En examinant comment les politiques d'autrefois y ont fait face et les conséquences des décisions qu'ils ont prises, on se donne un moyen de raisonner, l'équivalent de nos “modélisations modernes” »⁴⁹⁴. Ainsi le recours au précédent permet-il, comme les autres schèmes traditionnels, de créer un cadre bien connu à l'aune duquel peut se comprendre et se jauger l'inédit. Dès lors, cet usage ne relève pas seulement d'une « conception ancienne, que l'on pourrait dire formaliste et doctrinaire ; celle qui raisonne à partir de principes préexistants et qui gouverne par la hiérarchie des rites »⁴⁹⁵. Ou du moins, cela resterait une vision partielle que d'opposer ainsi l'ancien et le nouveau. Car le recours aux précédents sert moins à condamner le nouveau qu'il ne permet de l'apprécier, précisément, à sa juste valeur : « l'“Ancien” [est] au secours du “nouveau” »⁴⁹⁶. Pour preuve, on trouve dans le *Heike monogatari* des précédents à des actions qui ne sont pas en tant que telles valorisées – comme au moment si décisif du transfert de la Capitale : « Non point qu'il n'y eût de précédent au déplacement de la capitale. Celui que l'on nomme Jimmu-Tennô... » (p. 325). Les éléments du répertoire traditionnel n'ont pas nécessairement plus de valeur que les actions inédites ; mais ils permettent de les comprendre. De ce fait, le recours au précédent

⁴⁹² Florence Goyet (2006), p. 406 *sq.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 408.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 541.

n'implique aucune détermination du contenu de l'action politique : s'il est bien un schème cognitif traditionnel, son usage n'implique pas nécessairement un ensemble de valeurs traditionnelles (conservatrices, voire réactionnaires). On le verra dans la troisième partie, comme dans le *Heiji* et le *Hôgen*, le *Heike monogatari* se sert des précédents pour penser le nouveau.

*

Comme les listes et comme la comparaison, le précédent est une forme traditionnelle permettant de penser de nouveaux contenus de valeurs : les « traits génériques » des épopées, moins que des propriétés phénotypiques que l'analyse devrait se contenter de lister pour dresser des taxinomies, doivent leur présence à la fonction qu'ils remplissent auprès de l'auditoire. Ils s'intègrent, en effet, à une rhétorique traditionnelle qui, maquillant la nature de son économie réelle dans une « économie rhétorique » et visant stratégiquement à se constituer comme lieu de la vérité, garantit la transparence (cognitive et axiologique) de l'histoire pour un public traditionnel. Grâce à eux, l'épopée peut se faire le lieu d'une véritable intelligibilité du réel. Mais cet effort ne s'arrête pas à ces outils rhétoriques, qui restent locaux. C'est en effet par les vertus noétiques de la diégèse comme tout que l'épopée doit être considérée comme un dispositif permettant de penser le nouveau. Nous en expliciterons le fonctionnement après avoir analysé la rhétorique du dispositif romanesque.

2. Le roman ou « l'effet d'originalité »

À la rhétorique de l'épopée qui survalorise sa dimension traditionnelle, cherche à se constituer comme lieu de la vérité et reproduit des procédés formulaires dans l'optique (cognitive et axiologique) de rendre intelligible l'inédit qu'elle contient (et, on va le voir, qu'elle produit), on peut opposer presque terme à terme la rhétorique du roman. En effet, en dissimulant son économie réelle, la rhétorique du roman cherche à produire un « effet d'originalité », qui vaut, en un premier sens, pour son contenu et pour sa forme. Au nom d'une stratégie réaliste dont la fonction est avant tout critique, le roman développe qui plus est une rhétorique de la

réflexivité qui permet de composer l'immersion dans la fiction et l'objectivation des valeurs sociales, mettant cette originalité au service d'un projet éthique. Bref, alors que l'épopée cherche à « faire tradition » pour pouvoir penser, collectivement, du nouveau, le roman cherche à « faire original » pour pouvoir penser, individuellement, les formes de l'autonomie.

a. L'économie rhétorique

L'originalité est l'objet de l'économie rhétorique du roman : dissimulant la tradition dont il est pourtant issu, tout roman valorise systématiquement ce qui le distingue des autres. La subversion des scénarios et l'inventivité formelle fonctionnent toutes deux comme des manières conventionnelles de faire original, comme si le roman était ce genre qui ne voulait pas faire genre.

La prétention à l'originalité

Dans le roman, le paratexte a pour rôle de mettre en avant le nom de l'auteur. Par ce fait, il attribue au texte que le lecteur va lire une origine unique : la détermination d'une autorité a pour fonction rhétorique de balayer l'identification à la tradition. Ainsi, même si « Julien » ressemble à « Julie », le lecteur sait qu'il s'agit du Julien-de-Stendhal et non de la Julie-traditionnelle : s'il doit comprendre par connotation qu'un lien existe entre les deux, il doit aussi comprendre que ce lien lui-même est le fait du choix de l'auteur et non la reprise traditionnelle d'un personnage du répertoire. On doit à Michel Foucault⁴⁹⁷ puis Roger Chartier de nous avoir pourtant appris combien cette catégorie d'« auteur » était une construction de la modernité : c'est seulement au XVIII^{ème} siècle, avec l'invention du *copyright*, que les écrivains ont été assignés à être des auteurs, et de ce fait à se porter garant d'être l'origine du contenu du texte⁴⁹⁸.

Outre ses déterminants juridiques, on peut voir dans cette affirmation d'autorité le symptôme d'un mouvement plus large : « l'institution de l'originalité en valeur artistique

⁴⁹⁷ Voir Michel Foucault (1969).

⁴⁹⁸ Voir Roger Chartier *et al.*, « Les usages de l'écrit du Moyen Âge aux Temps modernes », in *Médiévales* 56, printemps 2009, pp. 93-114.

suprême⁴⁹⁹ », conception « culturellement et historiquement contingente » qui donne son visage à notre modernité occidentale. Elle remonte elle aussi au XVIII^{ème} siècle, avec l'apparition d'un discours critique sur l'art qui fait de toute œuvre valable une création, et de toute création véritable un rejet de la tradition. C'est ainsi que Kant définit le génie comme celui qui, s'émancipant des règles traditionnelles, fait scandale, tout en proposant de nouvelles règles destinées à être à nouveau copiées, et à nouveau dépassées par un nouveau génie⁵⁰⁰. L'art du roman n'est pas étranger à ce mouvement idéologique général, et l'on pourrait citer de nombreux textes dans lesquels les romanciers présentent leur souci de s'émanciper de toute tradition, et de former, selon le mot fameux de Rousseau au seuil des *Confessions*, « une entreprise qui n'eut jamais d'exemple » (p. 33).

Une telle « idéologie charismatique de la “création” » produit ce que Bourdieu a appelé l'*illusio*, cette « adhésion collective au jeu » qui « constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels⁵⁰¹ » ; c'est cette *illusio* que contribuent à construire autour des textes les différents « acteurs du champ », commentateurs, éditeurs et le cas échéant artistes eux-mêmes – à l'instar du projet d'article que Stendhal rédige sous pseudonyme pour *Le Rouge et le Noir* et qui finit ainsi :

Une chose étonnera le lecteur. Ce roman n'en est pas un. Tout ce qu'il raconte est réellement arrivé [...]. Il a osé peindre l'amour de Paris. Personne ne l'avait tenté avant lui. Personne non plus n'avait peint avec quelques soins les mœurs donnés aux Français par les divers gouvernements qui ont pesé sur eux pendant le premier tiers du XIX^{ème} siècle. (p. 742)

Ici comme là, il est remarquable de voir comment le discours sur l'originalité de l'écrivain s'allie à la survalorisation des ressources extra-discursives (« tout ce qu'il raconte est réellement arrivé ») au détriment de toutes les ressources traditionnelles. Ainsi, cette *illusio* de la création (qui, produite collectivement, est une convention de genre) s'articule à une autre convention de genre, tout aussi paradoxale : la convention (réaliste) du rapport direct (non conventionnel) à la réalité. Avant d'étudier comment se lient réalisme et prétention à l'originalité, montrons que la diégèse romanesque, à travers les modes de production du « suspense », renforce pour son lecteur cet effet d'originalité.

⁴⁹⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi », in *Communications* n° 64, 1997, pp. 89-115, p. 91.

⁵⁰⁰ Voir Emmanuel Kant (1993), § 46.

⁵⁰¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, Points essais, 1998, p. 279.

Le scénario de la subversion

La dissimulation des ressources, notamment traditionnelles, se joue en effet aussi *dans* ou plutôt *par* le récit : en mobilisant des histoires (que nous appellerons, à la suite de Raphaël Baroni, les « scénarios », pour parler des scènes du roman dans leur dimension narrative) issues de la tradition romanesque comme de la culture ambiante, qu'ils subvertissent à la marge, les romans produisent sur le lecteur un effet d'originalité qui se nourrit en réalité de la connaissance de la tradition.

La subversion des scénarios

Pour le montrer, on peut d'abord noter que ces « scénarios » mettent en scène des personnages issus eux-mêmes du répertoire culturel et qui doivent être perçus comme tels par les lecteurs :

Ainsi, du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle. La représentation de Frédéric Moreau en « jeune homme aux cheveux longs » est largement influencée par la figure de l'adolescent romantique en proie au « mal du siècle » tel qu'on le rencontre fréquemment dans la littérature de l'époque⁵⁰².

Ainsi, la reprise d'un personnage dont le type (littéraire) est reconnaissable permet au roman de suggérer au lecteur un schème narratif connu : ici, le récit romantique de l'éducation sentimentale. Mais le roman de Flaubert, tout en s'appuyant sur cette reconnaissance, « subvertit » le scénario qui la permet : Frédéric Moreau, précisément, n'apprendra rien. Ainsi la rhétorique du roman instaure-t-elle une relation dialectique avec la routine des schèmes narratifs connus, qu'elle réaffirme tout en produisant un écart marginal.

Dans un passage bien connu des *Confessions*, Rousseau évoque sa rencontre avec Madame de Warens :

Je ne trouvai point madame de Warens ; on me dit qu'elle venait de sortir pour aller à l'église. C'était le jour des Rameaux de l'année 1728. Je cours pour la suivre : je la vois, je l'atteins, je lui parle... [...] C'était un passage derrière sa maison, entre un ruisseau à

⁵⁰² Vincent Jouve (1998), p. 48.

main droite qui la séparait du jardin et le mur de la cour à gauche, conduisant par une fausse porte à l'église des cordeliers. Prête à entrer dans cette porte, madame de Warens se retourne à ma voix. (p. 83)

L'insistance du thème de l'église et la mise en scène d'un personnage que l'on ne rencontre qu'au moment où il se retourne (et auquel on a d'abord accès de dos) servent à produire la surprise en deux temps : d'abord, par la suggestion d'un script narratif (emprunté par exemple aux romans dévots du siècle précédent) du type {rencontre d'une dévote} (la page précédente indique incidemment qu'il s'agit d'une « nouvelle convertie », « charitable » et « juste sortie de l'erreur »), ensuite par la transformation abrupte de l'un de ces éléments (la dévote est une jolie femme), qui aboutit à un nouveau script {rencontre impromptue d'une jolie femme}. Un tel coup de foudre est, peut-être, original – mais il s'adosse à la connaissance par le lecteur de scénarios implicitement mobilisés. Rousseau, du reste, le reconnaît dans la phrase suivante, puisqu'il note que s'il a créé dans l'esprit du lecteur l'attente pour un scénario du type {rencontre d'une dévote}, c'est parce qu'il partageait lui-même un tel script :

Que devins-je à cette vue! Je m'étais figuré une vieille dévote bien rechignée ; la bonne dame de M. de Pontverre ne pouvait être autre chose à mon avis. Je vois un visage pétri de grâces, de beaux yeux bleus pleins de douceur, un teint éblouissant, le contour d'une gorge enchanteresse. (p. 83-84)

Ainsi donc, Rousseau, afin de faire ressentir au lecteur sa surprise (nous reviendrons dans le chapitre suivant sur ce point, capital, relatif à la lecture comme expérience), s'appuie sur la reconnaissance par le lecteur d'un script connu, pour mieux en déjouer l'une des composantes. Non pas toutes les composantes : il est en effet essentiel que le lecteur sache que le cadre global du scénario {rencontre} est valable, et la modification du script ne pourrait pas être tel que Rousseau se retrouve en se retournant (par exemple) sur une galère en train de lire un exemplaire du *Paradis Perdu*. Par la subversion marginale, des scripts peuvent donc articuler vraisemblance (qui nécessite une conformité aux règles traditionnelles⁵⁰³) et originalité (qui prétend s'affranchir des règles et mimer la contingence du réel).

Dès lors, on comprend que le roman repose sur ce qu'il prétend subvertir : son originalité n'est reconnue que par le lecteur qui mobilise des compétences traditionnelles. D'un côté, il ne peut complètement innover (sans quoi il serait incompréhensible) ; d'un autre

⁵⁰³ Voir Tzvetan Todorov, « Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 92-99.

côté il ne peut complètement répéter la tradition (sans quoi il ne serait pas original). Dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal ne peut ainsi reprendre à Rousseau le scénario de la rencontre romanesque {surprise de rencontrer une charmante jeune femme alors qu'on croyait trouver une vieille dévote} qu'en le subvertissant marginalement⁵⁰⁴. Par exemple, en le renversant : {surprise de rencontrer un charmant jeune homme alors qu'on croyait rencontrer un vieil abbé}, lors de la rencontre de Julien et Madame de Rênal. Mais il s'agit bien au fond du même scénario, qui commence par emmener le lecteur dans une fausse piste : « Julien n'était pas la seule personne dont le cœur fût troublé par son arrivée dans cette maison. L'extrême timidité de madame de Rênal était déconcertée par l'idée de cet étranger [...]. » (p. 73) Puis qui produit un renversement par rapport aux attentes du lecteur – car le prêtre était en fait un beau jeune homme : « Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants ! » (p. 75) Bref, il est gêné, elle est timide : alors que de telles propriétés, « dans la vie », nous feraient anticiper que rien ne pourraient se passer entre eux, pour un lecteur de romans, le scénario est suffisamment éculé, et le lecteur de Stendhal ayant lu Rousseau devine déjà qu'ils vont *donc* tomber dans les bras l'un de l'autre : la subversion des scénarios est elle-même un scénario, l'originalité et la surprise une convention. Le texte de Stendhal ne produit un effet d'originalité qu'en jouant, sur plusieurs niveaux, avec différents scénarios, qu'ils soient intertextuels ou issus de la compétence encyclopédique du lecteur (« communs », selon la terminologie d'Umberto Eco⁵⁰⁵). Outre la reprise d'une scène de Rousseau, comme l'a en effet relevé Marthe Robert, l'histoire amoureuse de Julien Sorel est aussi une réécriture de celle de son héros Napoléon, Louise de Rênal jouant le rôle de Joséphine, et mademoiselle de la Mole l'archiduchesse d'Autriche⁵⁰⁶.

Bref, on peut dire que Stendhal aura ainsi repris les rôles de la scène de Rousseau, marginalement échangé les attributs de l'homme et de la femme, placé le tout dans l'horizon de l'aventure napoléonienne, en remplaçant la grandeur épique par un romanesque pour femmes de chambre⁵⁰⁷ : la page du *Rouge et le Noir* tire au moins en partie son intelligibilité de scénarios préexistants. Mais qu'ils soient communs ou intertextuels, le romancier n'en reste pas à une reproduction ; il les déplace, les enrichit, les subvertit marginalement –

⁵⁰⁴ Voir Raymond Trousson, *Stendhal et Rousseau, continuité et ruptures*, Genève, Slatkine, 1986, p. 118 sq.

⁵⁰⁵ Voir Umberto Eco (1989), pp. 101-105.

⁵⁰⁶ Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 2009, p. 246-247.

⁵⁰⁷ Voir Marie Parmentier, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007, p. 177 sq.

entraînant le lecteur sur une fausse piste en même temps qu'il mobilise ses connaissances. Si bien que la transgression du scénario est aussi importante à la narration romanesque que sa reprise : « Toute transgression d'une routine, par l'instabilité interactive qu'elle produit, peut servir d'embrayage à une narration⁵⁰⁸ ». C'est la raison pour laquelle Raphaël Baroni fait de la transgression des schèmes narratifs traditionnels la condition du suspense – et donc de l'intrigue romanesque :

C'est à partir d'une connaissance implicite ou explicite des routines que les événements qui nouent une narration peuvent se dégager *en négatif*, qu'ils se démarquent du cours normal des événements. C'est donc bien la *transgression des scripts* (ou la rupture de leur régularité) qui fournit l'un des « catalyseurs » essentiels du récit en amenant une tension, en l'occurrence sous la forme du *suspense*⁵⁰⁹.

Le suspense est ce sentiment d'imprévu lié à la transgression marginale des scénarios. Il produit sur le lecteur l'impression de découvrir ce qu'il est en train de lire, alors même que le roman mobilise en permanence ses compétences culturelles et littéraires.

La subversion de la subversion

Par un geste ultime de subversion, lié à l'ambition éthique du genre, la critique romanesque du roman reposera sur cette dénonciation du suspense facile et de la subversion systématique des scénarios : que raconte en effet *Madame Bovary*, sinon l'histoire pathétique d'un personnage attendant désespérément un « événement » (c'est-à-dire une subversion des scénarios connus) ? Mais, comme le montre Flaubert, cette attente est ridicule car la mise en échec des scénarios est elle-même un scénario bien connu, dont la romance est la matrice et le « romantisme » le nom littéraire :

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 177.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 178. C'est Baroni qui souligne.

⁵¹⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, 1972, p. 97-98.

On voit bien, dans cet extrait, comme le désir de subvertir tout scénario (« elle attendait un événement ») est lui-même un scénario surcodé, essentiellement composé de clichés (« comme les matelots en détresse... »). On voit également comme ce scénario de {subversion des scénarios} est la formule même du genre romanesque, puisque Emma doit son tempérament aux livres qu'elle a lus (I, chap. 6). *Madame Bovary* est bien en cela une critique du romanesque, c'est-à-dire une critique de la manière qu'ont les romans d'habituer leurs lecteurs à déjouer les attentes des scénarios communs, et donc de la constitution de scénarios intertextuels contradictoires, sinon « pervers », qui finissent par rendre le roman, comme genre, impossible : une critique de {la subversion comme « idée reçue »}. Si *Madame Bovary* reste en cela un roman (la {critique du roman} étant un sous-genre de la subversion, elle participe de cette idée reçue du genre) elle en est aussi une limite, car l'affiliation générique s'y définit contre-performativement.

Avant de revenir sur les enjeux éthiques de cette critique des conventions (dans la troisième partie), notons que, d'un point de vue rhétorique, elle est encore renforcée par l'inventivité formelle du genre.

L'inventivité formelle

La rhétorique du roman ne peut reposer sur des procédés formels conventionnels ; leur reproduction serait contradictoire avec la prétention à l'originalité. C'est la raison pour laquelle une poétique soucieuse de dresser la taxinomie des « traits génériques » ne sait comment appréhender le roman, « forme molle qu'aucun art poétique ne codifie et dont les licences, l'extraordinaire plasticité dérangeaient considérablement.⁵¹¹ » Au point que la difficulté à analyser le roman comme « genre », le fait que le roman soit un genre informe ou sans règle, est devenu un véritable *topos* critique, comme l'a rappelé Ian Watt :

Cet accent mis sur la nouveauté explique certaines des difficultés que présente le roman, selon l'avis général des critiques. Quand nous jugeons une oeuvre dans un autre genre, il est souvent important et parfois essentiel d'en reconnaître les modèles littéraires ; notre évaluation dépend en grande partie de notre analyse de l'habileté de l'auteur à manier les conventions formelles appropriées. Mais, de l'autre côté, il est sûrement très fâcheux pour un roman d'être en quelque sorte une imitation d'un autre ouvrage littéraire. Et la raison semble en être : puisque la tâche première du romancier est de transmettre l'impression de fidélité par rapport à l'expérience humaine, le respect

⁵¹¹ Colette Becker, *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 56.

de toute convention formelle préétablie ne peut que porter atteinte au succès de son entreprise. Ce qui est ressenti souvent comme l'absence de forme du roman, comparé, disons, à la tragédie ou à l'ode, vient probablement de ceci : la pauvreté des conventions formelles du roman serait le prix qu'il doit payer pour son réalisme⁵¹².

En faisant de l'« originalité » la conséquence du « réalisme », tout se passe comme si Ian Watt prenait pour argent comptant ce que prétendent les œuvres. Il nous semble plus prudent, une fois analysée l'économie réelle du roman, de modérer l'ampleur d'une telle affirmation, en se contentant de dire que « l'effet d'originalité » est produit par une « rhétorique réaliste ». Dans une étude récente, Baudoin Millet, en reprenant le corpus d'Ian Watt (celui de la littérature anglaise de la fin du XVII^{ème} et de la première moitié du XVIII^{ème} siècle), a pu ainsi montrer l'importance des préfaces et de l'auto-réflexivité des romans pour constituer une telle « rhétorique du désaveu fictionnel⁵¹³ ».

La question n'est du reste pas tant de savoir dans quel sens va la causalité : est-ce parce qu'il est réaliste que le roman est formellement original, ou parce qu'il cherche à paraître original qu'il adopte un mode de narration réaliste ? L'important est de remarquer que ces deux ambitions se confortent l'une l'autre pour s'opposer à une rhétorique de la tradition. Et c'est le cas dès le XVI^{ème} siècle, au moment où le roman, genre balbutiant, se distingue de l'épopée. Les théoriciens chargés de les différencier s'attachèrent en effet à l'époque, grâce au concept de « *varietas* »⁵¹⁴ à souligner, que l'originalité était essentielle autant à la forme qu'au contenu des histoires romanesques :

Chez les théoriciens italiens, unité et nécessité deviennent les attributs de l'épopée, tandis que *varietas* et fortune appartiennent en propre au roman. De là date, selon l'analyse de Jean Lecointe, une division en genre distincts, et une différence de nature entre épopée et roman dont les lecteurs n'étaient pas conscients auparavant⁵¹⁵.

À rebours des conventions et de la stabilité des traits génériques, le roman est caractérisé par la « varieté » formelle. Celle-ci se projette dans le contenu sous forme de « fortune », qui

⁵¹² Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », tr. fr. F. Deleuze, in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, pp. 11-46, p. 17.

⁵¹³ Baudoin Millet, « *Ceci n'est pas un roman* », *L'évolution du statut de la fiction de 1652 à 1754*, Leuven, Peeters, 2007, p. 177. Voir aussi p. 337 *sq.*

⁵¹⁴ Voir Dominique de Courcelles (éd.), *La Varietas à la Renaissance*, Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale des Chartes, Genève, Droz, 2001.

⁵¹⁵ Voir Camille Esmein-Sarrazin, « Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman », in C. Esmein-Sarrazin et D. Boutet (éds.), *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, actes du colloque « Remaniements et réécritures de l'épique, de l'antiquité au XX^{ème} siècle » (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 237-256, p. 240.

joue ainsi le pendant romanesque du « destin » pour l'épopée : la naturalisation d'un fait diégétique. De *Don Quichotte* au *Voyage au bout de la nuit* en passant par *Tristram Shandy*, la condition des personnages apparaît au lecteur comme essentiellement imprévisible, et cette imprévisibilité est reliée à l'imprévisibilité du réel auquel le roman est censé renvoyer. Puisque le roman raconte le réel, au lieu de répéter une histoire traditionnelle, le lecteur ne sait pas d'avance ce qu'il va se passer : les tribulations des personnages sont imprévisibles. De la Renaissance au vingtième siècle, des œuvres aussi éloignées que *Don Quichotte* et *Les Faux-monnayeurs* jouent sur une telle articulation entre « *varietas* » et « *fortune* » :

Par la conjugaison de la bâtardise et de la réflexivité, *Les Faux-monnayeurs* font du roman l'école de la rupture, de l'aventure, le genre à la recherche de ses propres lois, de ses propres règles, mais aussi, le lieu où une pensée sur l'homme, les relations humaines, l'élaboration des valeurs, peut et doit advenir⁵¹⁶.

On s'en souvient, l'absence de reproduction des procédés formels conventionnels apparaissait comme le revers, pour Watt, du « réalisme » du roman. C'est là le deuxième point important de la rhétorique du roman.

b. La stratégie réaliste

Le réalisme dont il est question ici n'est pas relatif aux *inputs* du roman (ressources issues du contexte extra-discursif), mais à sa capacité à produire des *outputs* symboliques ressemblant aux objets du monde extra-discursif. Autrement dit, le « réalisme » correspond à ce que les poéticiens ont coutume d'appeler la *mimésis*, par opposition à la *diégésis*⁵¹⁷. Il s'agit d'un mode sémiotique conventionnel, une manière réglée de faire sens pour le lecteur (qui lit comme si le texte nous montrait quelque chose), et non pas un procédé formel conventionnel (comme ceux que nous avons repérés dans les épopées). Avec ce terme de « réalisme », nous ne faisons donc pas ici référence à quelque courant particulier, mais à la prétention générale du roman (même s'il la déconstruit, en même temps, comme on va le voir) à « montrer » des actions, ayant lieu dans un monde ressemblant au monde réel.

⁵¹⁶ Michel Lacroix, « L'aventure de la bâtardise critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Littérature*, 2011/2 n°162, p. 36-47, pp. 47.

⁵¹⁷ Voir Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Figures II* [1969], Paris, Point Seuil, 1979, pp. 49-70, p. 50 sq.

Réalisme des mondes possibles

Voici comment Ian Watt définit le « réalisme formel » caractéristique du roman, et que le roman anglais aurait pour la première fois mis en place :

Le réalisme formel, en fait, est l'incarnation narrative d'une prémisse que Defoe et Richardson admettaient très littéralement, mais qui est implicite dans la forme du roman en général : la prémisse ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans d'autres formes littéraires⁵¹⁸.

Si l'on peut suivre cette définition, il faut immédiatement ajouter que, dans les romans, ce mode de donation « réaliste » du récit va de paire avec une mise en évidence que l'histoire que raconte le texte est en même temps une fiction. Autrement dit, le roman prétend montrer un monde possible, mais un monde qui n'est *que* possible.

Le concept de « monde possible » appartient d'abord à la philosophie ; c'est après avoir été exploité par Leibniz, puis, plus récemment, par Lewis et Kripke, que les théoriciens de la littérature l'ont utilisé⁵¹⁹. On peut le définir comme « alternative concevable au monde réel⁵²⁰ ». À en suivre la signification, le « réalisme » du roman consisterait moins dans la capacité d'un texte à refléter le monde réel que dans sa capacité à donner l'impression d'une alternative crédible (que cette alternative soit crédible ne signifiant donc pas qu'elle soit un reflet exact des composantes du monde réel). On le sait, Barthes a brillamment analysé la manière dont les détails insignifiants, dans les descriptions du récit réaliste, plus que de renvoyer au monde réel, avaient précisément pour rôle de constituer le texte en alternative au monde réel, en remplaçant la dénotation (la signification par renvoi au réel) par la connotation du réel lui-même :

Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation [le récit réaliste relève de la fiction], le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de

⁵¹⁸ Ian Watt, art. cit., p. 42.

⁵¹⁹ Voir Thomas Pavel, *Fictional world*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 44 sq.

⁵²⁰ Françoise Lavocat, « Fictions et paradoxes. Les nouveaux mondes possibles à la renaissance », in Fr. Lavocat, *Usages et théories de la fiction, Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^{ème} siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 87-111, p. 87.

Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*⁵²¹ [...].

Ce faisant, et alors même qu'il lit un texte de fiction, le lecteur a le sentiment d'être immergé dans « un » monde (non dans le réel) : le « réalisme » est un opérateur d'immersion dans un monde fictif, mais non de renvoi au réel. Dans cette analyse célèbre, Barthes prend pour objet la littérature réaliste au sens stricte, celle du roman de Flaubert et de l'histoire de Michelet, celle qui a recours à des descriptions particulièrement détaillées. Mais l'on pourrait, dans le cadre d'une comparaison avec l'épopée, l'appliquer au genre romanesque dans son entier puisque, Watt nous l'a dit, le réalisme formel existe dès le XVIII^{ème} siècle. Mais à suivre Barthes, donc, Watt se trompait lorsqu'il considérait que ce réalisme formel tenait à l'emploi d'un langage référentiel : au contraire, le mode fictif de la narration romanesque implique un usage non référentiel du langage. Et c'est parce que Duranty et Champfleury, qui l'inventèrent, comprenaient en ce sens référentiel le concept de réalisme, que Flaubert (que nous considérons aujourd'hui comme un réaliste parce que nous suivons plutôt Barthes) a pu écrire : « On me croit épris du réel tandis que je l'exècre ; car c'est par haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman.⁵²² »

Les détails, loin de renvoyer à la réalité, contribuent ainsi à faire du texte romanesque un système clos, qui propose une alternative concevable au monde réel. Dans cette autonomisation ontologique, on peut voir, comme Sartre, le projet d'une déréalisation de la réalité : le « réalisme » de Flaubert est bien un « choix de l'irréel⁵²³ ». Il consiste à « traiter la réalité en permanence comme l'*analogon* d'un univers irréel⁵²⁴ ». Comme l'avait vu Barthes, fiction et réalisme ne s'opposent en effet pas, puisque le romancier « donne à l'imaginaire la caution formelle du réel, mais laisse à ce signe l'ambiguïté d'un objet double, à la fois vraisemblable et faux⁵²⁵ ». Si le roman doit dès lors détourner le lecteur de la recherche de toute référence extratextuelle, et qu'il lui propose à ce dessein une « apparence de réel », il n'est dès lors pas étonnant de trouver sous la plume de Flaubert la fameuse déclaration relative au « livre sur rien » :

⁵²¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Le Bruissement de la langue* [1984], Paris, Seuil, Points essais, 1993, pp. 179-187, p. 186.

⁵²² Gustave Flaubert, « Lettre à E. Roger de Genettes du 30 oct. 1856 », in *Correspondance*, Paris, Gallimard folio, 1998, p. 310.

⁵²³ Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1983, t. I, p. 660.

⁵²⁴ *Ibid.*, t. II, p. 1198.

⁵²⁵ Roland Barthes (1972), p. 29.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] La forme, en devenant habile, s'atténue ; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure ; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose [...]. C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses⁵²⁶.

En définissant le roman par la rupture de ses dépendances économiques (« un livre sans attache extérieure »), Flaubert en vient à formuler trois propositions : la première, c'est que c'est au style de faire tenir le livre debout ; la seconde, c'est que le style doit être conçu comme une libération des règles de poétique (« elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure ») ; la troisième, c'est que l'autonomie de la fiction implique un affranchissement moral (« il n'y a ni beaux ni vilains sujets »). Ce dernier point nous semble crucial : si le réalisme du récit (au sens de capacité à produire l'illusion d'un monde ressemblant au monde réel mais qui n'est pas le monde réel) est central dans la rhétorique du roman, c'est que cette dialectique de la ressemblance et de la différence entre le monde réel et le monde fictif garantit, seule, l'autonomie morale du roman.

L'autonomie morale

Certains, comme Thomas Pavel, considèrent le « réalisme » comme un pessimisme ou un « anti-idéalisme radical » :

L'anti-idéalisme radical (Flaubert, les frères Goncourt, Zola) utilise la technique de l'empathie à la fois pour favoriser l'immersion sensorielle et cognitive du lecteur dans le monde des personnages et pour renforcer la répulsion provoquée par leur faiblesse morale flagrante. L'intimité dans laquelle le lecteur est amené à vivre avec Emma Bovary, Germinie Lacerteux ou Gervaise, protagoniste de *L'Assommoir*, lui rappelle inlassablement la laideur et la tristesse de la condition humaine⁵²⁷.

Comme le rappelle Watt dans son analyse, il faut pourtant se garder de voir dans le réalisme un pessimisme. Une telle approche aurait en effet « le grave défaut de rendre obscur ce qui est

⁵²⁶ Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 », in *Correspondance*, op. cit., p. 156.

⁵²⁷ Thomas Pavel (2003), p. 104.

probablement le trait le plus original de la forme du roman.⁵²⁸ » En effet, pour lui, c'est parce que le roman se propose de représenter le tout de la vie qu'il représente également ce qui n'est pas noble ; son « pessimisme » ne serait qu'un symptôme de son ambition formelle, et non l'un de ses traits essentiels : « en fait il tente sans aucun doute de dépeindre toutes les variétés de l'expérience humaine, et pas seulement celles qui conviennent à un point de vue littéraire particulier : le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu'il représente, mais dans la manière dont il le fait.⁵²⁹ »

En définitive, on peut considérer que ce point (autonomie ou pessimisme du réalisme ?) dépend du point de vue selon lequel on juge un roman : du point de vue *littéraire*, le « réalisme », par la constitution d'un monde autosuffisant et pouvant faire concurrence au réel, est un instrument d'autonomisation morale de la littérature par rapport au monde social. Du point de vue social (qui est celui l'avocat impérial Ernest Pinard dans le procès de *Madame Bovary*), une telle autonomisation ne peut être considérée que comme un refus des valeurs instituées. Autrement dit : la littérature revendique l'autonomie, mais celle-ci ne lui est pas toujours accordée par ses lecteurs. Ou encore : le réalisme implique une rhétorique de l'autonomie.

Le roman, donc, entend se démarquer des valeurs de son époque, et ne pas être jugé par son lecteur en fonction des mêmes critères éthiques qui servent à juger les autres sphères d'activité. Plus précisément, en instaurant une alternative au monde réel qui ressemble au monde réel, il cherche à « objectiver » la morale sociale. Ce faisant, il appelle son lecteur à s'en détacher, et à la juger. « L'autonomie de la littérature » ne signifie donc pas que la littérature, s'enfermant dans un autotélisme morbide, n'a plus de rapport avec la société (selon l'interprétation de William Marx⁵³⁰), cela signifie que ce rapport est avant tout critique : loin de se soumettre aux logiques des autres champs sociaux, la littérature, par le roman, se constitue en une sphère autonome depuis laquelle toutes les pratiques deviennent problématiques. Autrement dit, le « réalisme » du roman est autant moral qu'ontologique : les choses qu'il met en scène ressemblent à celles du monde (sauf peut-être dans la Science-fiction), mais c'est aussi et surtout le cas des mœurs (même dans la Science-fiction). Ces deux dimensions sont les instruments conjoints de la lecture littéraire : la *mimésis* ontologique

⁵²⁸ Ian Watt, art. cit., p. 14.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ Voir William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005, p. 60 sq.

commande l'effet de réel, la lecture sensible l'identification aux personnages, et le réalisme moral épingle les mœurs pour les offrir au jugement critique du lecteur. C'est le sens de la célèbre formule du « miroir au bord de la grande route » que d'affirmer cette double nature, ontologiquement mimétique et moralement critique, du roman. Pour des raisons un peu plus complexes que ce que l'on croit habituellement, elle résume sous forme de parabole les différents éléments de la stratégie réaliste du roman.

La parabole du « miroir au bord de la grande route »

Plutôt que de ne retenir que cette proposition empruntée par Stendhal à Saint-Réal, comme on le fait souvent, il faut pour en comprendre le sens la replacer dans le contexte du *Rouge et le Noir* où elle intervient :

Le résultat de cette nuit de folie fut qu'elle crut être parvenue à triompher de son amour. (Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. Il ne fait point l'injure aux jeunes personnes qui brillent dans les salons de Paris de supposer qu'une seule d'entre elles soit susceptible des mouvements de folie qui dégradent le caractère de Mathilde. Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui parmi tous les siècles assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX^{ème} siècle.

Ce n'est point la prudence qui manque aux jeunes filles qui ont fait l'ornement des bals de cet hiver.

Je ne pense pas non plus que l'on puisse les accuser de trop mépriser une brillante fortune, des chevaux, de belles terres et tout ce qui assure une position agréable dans le monde. Loin de ne voir que de l'ennui dans tous ces avantages, ils sont en général l'objet des désirs les plus constants, et s'il y a passion dans les cœurs elle est pour eux.

Ce n'est point l'amour non plus qui se charge de la fortune des jeunes gens doués de quelque talent comme Julien ; ils s'attachent d'une étreinte invincible à une coterie, et quand la coterie fait fortune, toutes les bonnes choses de la société pleuvent sur eux. Malheur à l'homme d'étude qui n'est d'aucune coterie, on lui reprochera jusqu'à de petits succès fort incertains, et la haute vertu triomphera en le volant. Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille.) (p. 478-479)

Dans ce passage, Stendhal produit, sous prétexte de se justifier d'une faute (« indécence ») qu'on lui reprochera, plusieurs affirmations d'apparence contradictoires : qu'il ne montre,

d'abord, à travers Mathilde, *aucune jeune fille réelle, et que son personnage est de pure invention* (« Ce personnage est tout à fait d'imagination »), voire le fruit d'une fantaisie qui ignore tout du réel (« imaginé bien en dehors des habitudes sociales »). Or, qu'est-ce qui, dans le personnage de Mathilde, pourrait provoquer l'indisposition ? Le passage joue sur cette ambiguïté, permise par la phrase qui précède la parenthèse : est-ce de montrer quelqu'un qui peut « triompher de son amour » et faire preuve d'une froideur calculatrice, qui est indécent, ou est-ce l'amour lui-même ? La suite du passage entre parenthèses tend à montrer que c'est cette seconde possibilité qu'il faut retenir : « Ce n'est point l'amour non plus qui se charge de la fortune des jeunes gens doués de quelque talent comme Julien ». Autrement dit, le reproche virtuel auquel Stendhal fait semblant de répondre, c'est celui d'une jeunesse refusant qu'on prétende que tout, chez elle, ne ressort pas du calcul froid de l'intérêt. On sent bien sûr l'ironie de Stendhal : se défendre de pouvoir calquer un comportement amoureux sur les mœurs de la jeunesse parisienne (dépourvue de toute passion authentique) va de pair avec sa dénonciation de « l'amour de tête » – dénonciation dont une occurrence vient du reste d'être émise juste avant ce passage. Que la jeunesse insensible et vaniteuse se rassure, dit donc Stendhal en s'amusant, on ne pourrait jamais croire d'elle un élan authentiquement passionné comme celui qui agit Mathilde. Au mieux, la passion des jeunes Parisiens s'exerce sur les objets qui permettent de satisfaire leur vanité (« s'il y a passion dans les cœurs elle est pour eux »).

Or, paradoxalement, c'est dans le cadre de cette réflexion sur le fait que la sincérité amoureuse de Mathilde n'existe pas dans le monde réel, donc dans l'affirmation du caractère imaginaire du monde représenté, que Stendhal énonce cette célèbre proposition qui vaut depuis comme manifeste de la littérature réaliste : « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! » Le contexte d'une telle affirmation ne peut pas manquer d'en modifier la signification : une telle phrase répond, cette fois, à l'évidence, à l'objection imaginaire d'un homme qui serait choqué de l'affirmation précédente. Autrement dit, Stendhal ne s'adresse plus aux jeunes Parisiens – auxquels il vient de dire avec ironie que son roman ne parle plus d'eux lorsqu'il traite de passions sincères – mais à l'honnête lecteur (« monsieur ») qui vient de voir apparaître au détour de la phrase précédente, dans le miroir de Stendhal, ces jeunes Parisiens vaniteux (les « âmes glacées » et

les « jeunes personnes qui brillent ») représentés par Mathilde dans les circonstances nombreuses où elle n'est pas sincère et qui, par voie de conséquence, sont censés être « la fange des borbiers ».

Le destinataire de Stendhal est donc double : il assure à la jeunesse parisienne (qui croit pouvoir s'identifier) que Mathilde n'est qu'un personnage romanesque (lorsqu'elle agit par amour), et au lecteur critique que son roman est bien le reflet des vices de la jeunesse parisienne. Au cœur de ce dispositif, il y a la question de l'amour, qui est la question même des « romans pour femmes de chambre ». La première partie de l'extrait consiste en effet à avouer que le passage précédent, comme tous ceux qui concernent les intrigues amoureuses de Mathilde, relève d'une rhétorique de « roman pour femmes de chambre » : c'est donc une reprise réflexive de la lecture sensible. La seconde partie de l'extrait consiste à affirmer l'autonomie, et donc l'irresponsabilité morale du texte : il ne légitime pas le vice, il le fait voir.

Autrement dit, le narrateur de cet extrait, après avoir montré un fait, indique qu'il a montré ce qui n'existait pas (un monde « seulement possible », auquel on peut s'identifier et qui fait l'objet d'une lecture naïve) ; mais en montrant ce qui n'existait pas, il a permis au lecteur de comprendre la valeur de ce qui existe – à savoir que la vertu de Mathilde est « impossible en notre siècle ». Dès lors, la réflexivité du roman (l'ironie, la métalepse) vient élever le réalisme (en un premier sens, celui de « description crédible d'un monde possible ») de la fiction pour femmes de chambre à la valeur d'un réalisme en un second sens (celui de reflet impartial des mœurs d'une époque) qui confère au roman le rôle d'opérateur critique (d'une époque sans vertu). Autrement dit, le romancier se propose d'instrumentaliser le dispositif du roman pour femmes de chambre, afin de montrer au lecteur les valeurs qui sont à l'œuvre dans la société, par une opération objectivante qui lui permet de s'en affranchir. S'il parvient à le faire, c'est parce qu'il possède un élément rhétorique que les romans pour femmes de chambre, eux, n'ont pas : il est réflexif. Comme s'en souviendra Perec, en effet, le miroir est le *spéculaire* autant que le *reflet* : « certes un roman est un reflet du réel, mais un roman est aussi une mise en abyme qui se promène le long d'une route.⁵³¹ »

Si l'histoire littéraire a tendance à dater le moment de l'autonomisation (remontant au XVIII^{ème} siècle pour certains, comme T. Todorov dans *La Littérature en péril*, ou au milieu du

⁵³¹ Maxime Decout, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », in *Poétique*, 2011/4 n° 168, pp. 399-414, p. 399.

XIX^{ème} siècle pour d'autres, comme Bourdieu dans *Les Règles de l'art*) au moment où le dispositif romanesque se stabilise dans une forme favorisant et développant une lecture proprement littéraire, ce n'est donc pas un hasard. En effet, l'autonomie des œuvres n'est pas qu'une propriété des textes, puisqu'elle dépend de la manière dont le lecteur se rapporte à lui : selon la « lecture littéraire », qui superpose lecture sensible et lecture critique. Sans la deuxième de ces strates, des œuvres se voulant réalistes comme *Madame Bovary* peuvent être lues au premier degré : c'est le cas de nombre d'adolescents qui, insensibles à l'ironie de Flaubert ou de Stendhal, s'identifient complètement à Emma Bovary ou à Mathilde de la Mole. Ce faisant, ils n'accèdent pas à l'objectivation critique des mœurs de l'époque que produit aussi le texte.

Ce fut bien sûr le cas lors du procès de 1857, Pinard jugeant la moralité du livre comme s'il était une apologie sans recul du comportement lascif d'Emma⁵³². Comme l'a montré Jauss⁵³³, pour que l'autonomie fût repérée, il eût fallu que l'horizon d'attente de Pinard comprît la connaissance du procédé nouveau qu'était le discours indirect libre. L'autonomie morale du réalisme requiert donc la capacité du lecteur à repérer les éléments par lesquels le roman coupe court aux logiques de l'immersion. La rhétorique a alors pour fonction de produire la réflexivité du lecteur.

c. La fonction réflexive

Cette « rhétorique de la réflexivité » correspond aux éléments par lesquels le roman, signalant à son lecteur sa nature de fiction (de monde seulement possible), coupe les logiques de l'immersion pour le faire accéder à une lecture littéraire. Elle comprend donc les opérateurs sémiotiques lui permettant, à partir d'une adhésion à la *mimésis*, de mettre à distance et d'objectiver les valeurs sociales. Après avoir rappelé que la fiction était un contrat, par laquelle elle revendique son statut de fiction, nous esquisserons la description du fonctionnement de deux opérateurs de réflexivité, la métalepse et l'ironie.

⁵³² Ernest Pinard, « Réquisitoire », in Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 466-490.

⁵³³ Hans R. Jauss (1990), p. 84.

La fiction comme contrat

Pour définir la nature de la fiction, on peut suivre la définition que propose J.-M. Schaeffer en s'appuyant sur les analyses de Frege, lorsqu'il écrit que l'on peut définir « le discours fictionnel par la dénotation nulle⁵³⁴ ». Comme il le remarque aussi, à la suite de Goodman, « il s'agit d'un réquisit nécessaire et non pas suffisant de la fiction, puisque sinon tous les énoncés faux (ou encore mensongers) seraient des énoncés fictionnels.⁵³⁵ »

En réalité, et c'est la raison pour laquelle la fiction relève d'une stratégie rhétorique, il faut comprendre cette absence de référence comme une disposition à éveiller chez le lecteur, pour qui (quoi qu'il en soit des intentions de l'auteur et de la réalité de la référence) il doit être « égal, que, par exemple, le nom "Ulysse" ait un référent ou non.⁵³⁶ » L'exemple est ici d'autant plus intéressant qu'il n'était sans doute pas du tout égal aux Grecs de l'époque archaïque que le nom « Ulysse » ait un référent ou non : c'est à nous, modernes, habitués à la forme romanesque et qui lisons l'*Odyssée* comme une fiction, que cela est égal. Autrement dit : le caractère fictif d'un roman dépend autant de l'attitude du lecteur que des propriétés du texte, puisqu'il implique « une attitude esthétique, au sens kantien, de désintéressement relatif à l'égard du monde réel.⁵³⁷ » C'est la raison pour laquelle la notion de « contrat » a été avancée pour comprendre la manière dont celui-là se rapportait à celui-ci : la fiction naît d'un « contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque⁵³⁸ ». Selon cette notion, le lecteur doit accepter de faire comme si les noms n'avaient pas de référent. Pour atteindre à cette « feintise ludique partagée⁵³⁹ » qu'est la fiction, le roman doit donc chercher à provoquer chez son lecteur une « suspension volontaire de crédulité⁵⁴⁰ ». En effet, « le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif.⁵⁴¹ »

⁵³⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », in O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (éds.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Points essais, 1995, p. 373.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 374.

⁵³⁶ Gottlob Frege, cité par *ibid.*

⁵³⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Points essais, 2004, p. 88.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁵³⁹ Jean-Marie Schaeffer (1999), p. 148.

⁵⁴⁰ Gérard Genette (2004), p. 88. La citation est originellement de Coleridge, qui parle de « Willing suspension of disbelief ».

⁵⁴¹ Jean-Marie Schaeffer (1999), p. 147.

Il ne s'agit donc là que d'un mode de lecture, complémentaire du mode réaliste de narration. Car les descriptions romanesques peuvent être parfaitement adossées à la réalité, et les descriptions journalistiques parfaitement inventées – l'important est que le lecteur lise celles-là comme si le texte proposait un monde fictif. En effet, « les phrases écrites du texte de fiction débordent toujours – en tant qu'elles sont des expressions verbales – le texte établi pour placer le destinataire en référence extratextuelle⁵⁴² ». En soi, les premières phrases du *Rouge et le Noir* pourraient par exemple tout à fait être lues comme si elles appartenaient à un guide touristique : « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges, s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. » (p. 45) Et de fait, on peut aussi lire les romans comme des textes à clef, des symptômes névrotiques ou des récits factuels (raison pour laquelle se posent de nombreux problèmes juridiques⁵⁴³). Le texte ne devient une fiction que si le lecteur le lit comme tel, c'est-à-dire abstraction faite de tout contexte réel extra-discursif.

La fiction requiert ainsi comme condition nécessaire un certain mode de lecture, mais celui-ci n'est pas une condition suffisante : il faut encore que le texte se prête à ce type de lecture « close » (sans regard à la référence possible des signes dans le monde réel) – ce qui n'est pas le cas de tout énoncé ou de tout système d'énoncés. Il faut donc que le texte ait « intériorisé » les conventions selon lesquelles le lecteur peut en comprendre le sens. D'après Iser, en effet, la compréhension de l'acte de parole habituel est réglée par des conventions extérieures au texte (relatives au contexte), alors que la compréhension de l'acte fictif est réglée par des conventions immanentes au texte :

La destruction des éléments d'indétermination, nécessaire à l'heureuse issue de l'acte de parole, est réglée, selon l'usage linguistique et pragmatique de l'action, par des conventions, procédures, convenances au regard de situations et par des garanties d'exactitude. Toutes ces normes servent de références qui permettent au langage de s'inscrire dans le contexte d'une action. La destruction des éléments d'indétermination qui accompagne nécessairement tout acte de compréhension d'un texte de fiction, ne peut se faire au moyen de références préétablies. Il s'agit dès lors de découvrir le code sous-jacent au texte qui, en qualité de référence, incorpore le sens du texte⁵⁴⁴.

⁵⁴² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁴³ Notamment dans le cas des « autofictions ». Voir Nathalie Heinrich, « Les limites de la fiction », in *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 57-76.

⁵⁴⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 111.

On voit, ici, la différence avec le fonctionnement des épopées, parce que les conventions qui permettent au texte d'être compris y sont là extérieures : « l'homme aux mille tours », même dans la première phrase de l'*Odyssée*, n'apparaît pas à l'auditeur traditionnel comme un sème indéterminé. De même, les comparaisons et le recours aux précédents historiques sont autant de moyens de déterminer le sens du roman par des références extratextuelles : le monde réel « extérieur », riche de références culturelles, y sert de comparant pour comprendre le contenu de l'histoire. Il n'en va donc pas que de l'attitude du lecteur : pour que le contrat de fiction soit possible, le texte doit pouvoir soutenir une phrase comme « La petite ville de Verrières... » alors que ce nom propre ne renvoie à rien dans l'imaginaire culturel du lecteur (d'où, d'abord, ce « la petite ville » – on n'a pas besoin de dire « La grande ville de New York... »). Bref, le roman doit trouver des moyens pour inviter le lecteur à ne chercher aucune référence extratextuelle, à se désintéresser de l'existence de Verrières, à construire brique par brique le monde fictif comme un système clos.

Ce n'est donc pas seulement le lecteur qui fait « comme si » le texte était privé de référence ; le roman permet au lecteur de le lire ainsi. Il faut alors dire, pour reprendre les termes d'Iser, que « *le discours fictionnel est privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l'acte linguistique sa pleine réalisation.*⁵⁴⁵ » Autrement dit, il y a bien une différence « objective » entre le discours fictif et le discours qui ne l'est pas, car l'absence de référence implique de la part du discours fictif des stratégies de substitution : « ce manque évident n'implique pas un quelconque échec du discours de fiction, mais peut servir de point de départ pour mieux saisir ce qui fait la particularité du discours de fiction.⁵⁴⁶ » Dès lors, la forme même du livre et le paratexte doivent être conçus comme des éléments rhétoriques destinés à priver les phrases de leur situation référentielle, c'est-à-dire à limiter l'envie du lecteur d'aller voir « derrière le texte ». Par exemple, la note qui conclut *Le Rouge et le Noir* doit être sans doute comprise comme un simple appel à ne pas juger du sens du livre par référence à des lieux réels (« l'auteur a inventé une petite ville *Verrières* » (p. 663)), même quand il tire ses noms propres de la réalité (« ...Besançon, où il n'est jamais allé. » (*ibid.*)).

C'est la raison pour laquelle, également, les textes comportent la mention « roman », voire des indications du type : « Toute ressemblance... », ou, comme l'a montré K.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 117. Je souligne.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

Hamburger (ici résumée par J.-M. Schaeffer) des types d'énoncés identifiés comme fictifs : « l'emploi de verbes décrivant des processus intérieurs [...] appliqués à des personnes autres que l'énonciateur du récit », « l'emploi du discours indirect libre et du monologue intérieur », « l'utilisation d'anaphoriques sans antécédents », « l'utilisation de verbes de situation [...] dans des énoncés portant sur des événements éloignés dans le temps ou dont la date est indéterminée », « l'emploi massif de dialogues », « l'emploi de déictiques spatiaux rapportés à des tiers »⁵⁴⁷. Que, comme le note Christine Montalbetti à la suite de Genette⁵⁴⁸, repérer de telles régularités ne permette en réalité pas de faire véritablement la différence entre un récit de fiction et un récit véridique, et que l'on puisse noter « un relatif échec de l'enquête sur les spécificités formelles respectives de l'énoncé référentiel et de l'énoncé de fiction⁵⁴⁹ », au fond, ne change rien : quels que soient les moyens employés par les romans pour faire comprendre à son lecteur qu'il faut le lire comme un texte de fiction (et sans doute la rhétorique de l'originalité empêche-t-elle à son auteur de trop recourir à des procédés déjà éprouvés), le seul fait que le lecteur le lise effectivement comme une fiction (qu'il accepte de suspendre son incrédulité, et qu'il se refuse à comprendre le sens des propositions comme référence) suffit. L'appartenance d'un texte au genre romanesque ne dépend aucunement du fait qu'il exemplifie des propriétés formelles régulières.

On peut malgré tout remarquer un point commun : la plupart des romans possèdent des opérateurs de réflexivité destinés à éveiller ce mode de lecture. Par « réflexivité », on entend la propriété qu'ont les romans d'avouer à leur lecteur que le monde représenté n'est que possible, qu'ils sont bien en train de lire une fiction. C'est cette propriété qui permet au lecteur de se demander le sens de ce qu'il lit et de lui appliquer un œil critique, d'ajouter un « juger » au « croire » – et donc au roman d'articuler, selon les deux sens du concept de « réalisme », représentation d'un monde possible et reflet critique des valeurs morales du monde réel. On peut mettre en évidence deux instruments constitutifs de la réflexivité romanesque : la métalepse, qui empêche le lecteur d'être complètement immergé dans le monde fictif, et l'ironie, qui lui demande d'avoir un regard critique sur les valeurs qui y sont représentées.

⁵⁴⁷ Toutes ces citations proviennent de Jean-Marie Schaeffer (1995), p. 382.

⁵⁴⁸ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in G. Genette (2004), pp. 141-168.

⁵⁴⁹ Christine Montalbetti, « Fiction, réel, référence », in *Littérature*, n° 123, 2001. *Roman Fiction*. pp. 44-55, p. 49.

Métalepses

La tradition narratologique a eu tendance à considérer la réflexivité comme une monstruosité du roman, parce qu'elle était contraire à son mode réaliste (la *mimésis*). La réflexion sur les métalepses (figures par lesquelles le narrateur brouille les frontières du représentant et du représenté, et fait passer l'un dans l'autre) comme « entorses au pacte de la représentation⁵⁵⁰ » s'est en effet d'abord développée comme une analyse tératologique de l'écart à l'effort mimétique. C'est ainsi que Gérard Genette analyse une métalepse de Diderot :

Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable ad libitum de l'histoire racontée, *égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction*. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité »⁵⁵¹.

D'après Genette, la réflexivité du roman, dont la métalepse est un opérateur (puisqu'elle « dénude le procédé »), apparaît comme une monstruosité incompréhensible : elle vient rompre le « pacte de fiction », défini comme le fait de « nier le caractère fictionnel de la fiction ». Autrement dit, pour Genette, le pacte de fiction est le pacte mimétique : il consiste en une duperie.

Or, le « réalisme », on l'a montré, n'est qu'un mouvement du texte de fiction, puisque celui-ci doit en même temps s'assurer que la lecture sensible laisse place à la lecture littéraire : pour parvenir à ses fins, le texte doit donc également éveiller l'esprit critique du lecteur sur ses propres opérations et dévoiler sa propre fictivité. C'est la raison pour laquelle, comme le dit Genette sans s'en inquiéter, « de ce contrat personne n'est dupe » : en réalité, le contrat de fiction est bien un contrat, non une duperie – et le texte ne se réduit pas à sa composante mimétique. Le contrat de fiction est cette « duperie dont personne n'est dupe » elle-même, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu avec Schaeffer, un « contrat de *feintise* partagée » (et non un pacte *de représentation*). En ce sens, le genre romanesque, comme l'écrit Blin, « est fondé

⁵⁵⁰ C'est le sous-titre du livre collectif consacré, sous la direction de J.-M. Schaeffer et J. Pier : *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.

⁵⁵¹ Gérard Genette, « De la figure à la fiction », in J.-M. Schaeffer et J. Pier (éds.), *op. cit.*, pp. 21-3, p. 30. Je souligne.

sur un pacte de mauvaise foi, ou plus exactement en appelle à un type de foi qui se discrédite dans le moment où elle s'accorde.⁵⁵² » Comprise ainsi, la métalepse, loin d'être une monstruosité, est au contraire une opération essentielle du texte de fiction, car elle assure que le lecteur n'est pas dupe de ce qu'il lit ; que la lecture sensible se double d'une lecture intelligente dans la construction d'une lecture littéraire.

Autrement dit, l'apparente contradiction (que note Genette) est en réalité la solution rhétorique à un problème énergétique : comment permettre au lecteur d'accéder à une lecture littéraire ? Comment lui donner accès à la fiction – et non au simple mensonge ? Comment lui permettre de *jouer*, plutôt que s'aliéner dans la simple croyance en la véracité du monde fictif ? La réflexivité du texte, dont la métalepse est un opérateur, n'est pas une incompréhensible bizarrerie, mais au contraire un instrument essentiel pour marquer le caractère fictif du roman, c'est-à-dire, précisément, pour mettre en place le contrat de lecture :

Elle marque par son hypervisibilité une convention avec le lecteur qui relèverait, pour inverser une formule célèbre, [...] de la *willing suspension of belief*. Le lecteur suspend non plus son incrédulité, mais sa crédulité : la métalepse revêt alors une fonction ironique dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion. L'association avec l'humour, voire la bouffonnerie qu'elle suppose, consiste, entre autres, en cette affirmation réflexive adressée au lecteur qu'il lit une fiction⁵⁵³.

Dans ce passage, Christine Baron fait à nouveau référence à la *willing suspension of disbelief*, la formule de Coleridge (dans l'esprit duquel elle concernait la « foi poétique⁵⁵⁴ » et ne s'appliquait donc guère au genre romanesque) que nous avons déjà rencontrée sous la plume de Genette. Grâce à elle, on peut soutenir que le pacte du roman n'est pas un contrat de *représentation*, mais bien un contrat de *fiction*, ou pour le dire autrement « une conscience partagée de l'artifice littéraire qui fait de celui-ci l'objet d'une convention avec le lecteur⁵⁵⁵ » comme le souligne la formule selon laquelle « Tout rapport avec des personnages réels... ». Dans un livre précédent, voici comment Genette commentait cette formule :

⁵⁵² Georges Blin, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁵³ Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in J.-M. Schaeffer et J. Pier (éds.) *op. cit.*, pp. 295-310, p. 298.

⁵⁵⁴ « (...) it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that *willing suspension of disbelief* for the moment, which constitutes poetic faith. » (S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, réed. Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II, chap. XIV, p. 6)

⁵⁵⁵ Christine Baron, art. cit., p. 302.

Une fonction à peu près inévitablement réservée aux oeuvres de fiction, et particulièrement de fiction romanesque, consiste en ce que j'appellerai (avec la nuance de soupçon qui s'attache à ce terme) une protestation de fictivité. [...] La forme la plus fréquente aujourd'hui, peut-être empruntée à une pratique familière au cinéma, est celle d'un avis séparé du type : « Les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ne saurait être que fortuite »⁵⁵⁶.

Si Bernard Magné souligne l'origine juridique d'une telle annonce, « visant à prémunir l'auteur (car c'est bien lui qui parle, ici, et non le narrateur, puisque le récit n'a pas encore commencé) contre toute accusation de médisance ou, pis, de calomnie, voire de diffamation⁵⁵⁷ », il ajoute immédiatement qu'« en même temps, le contrat de fiction renforce l'indication générique » puisque « affirmer la fictivité du récit qui va suivre ne peut que renforcer l'appartenance au genre. » Le romanesque n'existe ainsi pas *malgré* la métalepse, mais dans la dialectique du réalisme (du mimétique) et de la réflexivité dont la métalepse est l'opérateur.

L'ironie

De cette dialectique, l'ironie est aussi un outil⁵⁵⁸. Consistant en effet à faire sentir au lecteur qu'il existe un double niveau de signification, elle permet le dédoublement du destinataire en lecteur « sensible » (ou naïf) et lecteur « critique » (ou complice) : « Le *destinataire*, en raison du double discours constitutif de l'ironie, est lui-même à dédoubler en deux instances : l'une « naïve », recevant le texte au niveau littéral, l'autre « complice », car comprenant l'intention véritable de l'émetteur⁵⁵⁹. »

Stendhal est l'un des romanciers ayant le plus recours à ce dispositif de dédoublement du destinataire. Analysant le style de Stendhal, Dufour montre ainsi comment l'ironie sert à ce que le lecteur ne puisse sombrer dans une simple lecture passive (sensible). Elle est au service de l'esprit critique du lecteur :

Forcer le lecteur à accomplir le travail de redéfinition auquel se livre par intermittence le narrateur, n'est-ce pas ce à quoi tend le style stendhalien ? L'ironie, l'allusion, qui sont ses ressorts, empêchent le lecteur d'être passif, appellent le commentaire. La

⁵⁵⁶ Gérard Genette (1987), p 200-201.

⁵⁵⁷ Bernard Magné, « Toute ressemblance... » : http://www.fabula.org/effet/interventions/19.php#_ftnref13. Consulté le 13 août 2013.

⁵⁵⁸ Nous ne nous attardons pas ici sur l'ironie, parce que nous l'analyserons plus en détail dans le chapitre suivant, puis dans la troisième partie.

⁵⁵⁹ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 157.

phrase ménage un contretemps, exige un esprit critique⁵⁶⁰.

Dufour montre bien comment le *libéralisme* de Stendhal quant au langage (c'est-à-dire sa critique du fait que le langage aliène, dupe) a pour conséquence une défiance face au genre : « je n'avais jamais songé à l'art de faire un roman.⁵⁶¹ » En effet, l'art de faire du roman, au début du XIX^{ème} siècle, ressemble plus à l'art de duper les « femmes de chambre ». Et, on le sait, Stendhal se sert du « roman pour femmes de chambre » (c'est-à-dire celui qui appelle une lecture sensible mais non réflexive), à la fois comme modèle et comme repoussoir⁵⁶² afin d'inviter son lecteur à une lecture littéraire, c'est-à-dire à la fois « participative » (sensible) et « distanciée » (critique) :

Les romans de Stendhal programment deux types de lecture, en tension : d'une part ils réclament une lecture distanciée dont ils mettent en avant la nécessité, de façon parfois presque trompeuse ; d'autre part ils programment une lecture participative, et cette programmation est d'autant plus efficace qu'elle est discrète⁵⁶³.

On pourrait, sans doute, en dire autant de tous les romans – à commencer par ceux de Flaubert, à la fois parfaitement ironiques et parfaitement sentimentaux.

*

Comme l'épopée, le roman pense depuis une tradition, contextuelle et intertextuelle. Comme elle, il ne peut faire sens que par connotation, en renvoyant non seulement à un « modèle de réalité », mais également à un « architexte » générique traditionnel. Mais à l'inverse de l'épopée, le travail économique du roman consiste à produire une séparation entre ses ressources de production (l'affaire Berthet n'est pas censée être connue par le lecteur, et Flaubert nie qu'il ait composé l'histoire d'Emma à partir de quelque modèle) et les ressources que le lecteur doit mobiliser (Stendhal, qui n'est jamais allé à Besançon, demande au lecteur de se représenter Besançon). Plus encore : le romancier ne mobilise des ressources traditionnelles chez le lecteur (sous forme de scénarios communs et intertextuels) que pour les subvertir dans une « mise en intrigue » qui donne l'illusion de la nouveauté et accentue l'immersion du lecteur. Fruit d'une stratégie réaliste, cette immersion sert un projet global

⁵⁶⁰ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 239-240.

⁵⁶¹ Brouillon de la lettre à Stendhal, le 16 octobre 1840, cité par Dufour p. 241.

⁵⁶² Voir Marie Parmentier, *op. cit.*, deuxième partie : « *To the Femmes de chambre* ».

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 13.

d'autonomie, à partir du moment où elle est ponctuée par des opérateurs de réflexivité, comme l'ironie et la métalepse – sans quoi le texte reste un « roman pour femmes de chambre ».

Dans les pages qui précèdent, nous avons proposé sous le nom de « rhétorique » une analyse énergétique de certaines propriétés phénotypiques des textes (mises en abyme, invocations, listes diverses dans un cas, suspense, métalepses, ironie dans l'autre), au sens où, au lieu de les considérer comme de simples « traits génériques » à ranger dans des taxinomies, on les ramenait à leur fonction dans le cadre d'un effort plus large qui, lui, permettait de saisir la différence entre les genres. À ce propos, nous avons compris que les raisons pour lesquelles nous avons tendance à considérer l'épopée comme plus traditionnelle que le roman (alors que leur économie est relativement proche du point de vue de la production) sont liées à une rhétorique qui présente même l'inouï *comme* de l'ancien, afin de le rendre audible d'un auditoire faisant de la tradition un critère de vérité. À l'opposé, la prétention à l'originalité, la stratégie réaliste et les opérateurs de réflexivité servent une rhétorique de l'autonomie qui permet au roman d'objectiver les valeurs sociales.

L'analyse de ces deux rhétoriques opposées nous aura permis d'avoir un second aperçu de l'effort des genres : en sus de la subjectivation de leurs récepteurs, l'épopée cherche à présenter du nouveau, le roman à objectiver les valeurs. Mais cette rhétorique n'est qu'un aspect de la sémiotique des textes, relative à leurs propriétés statiques et ne tenant pas compte de la narration qui emmène le lecteur du début à la fin de l'histoire. C'est le rôle de l'analyse noétique de prolonger la rhétorique par la mise à jour de ce travail de la narration. On se rendra alors compte que l'effort de l'épopée ne consiste pas simplement à présenter du nouveau, mais à penser du nouveau, et celui du roman à objectiver les valeurs, mais à en émanciper son lecteur.

CHAPITRE 2

NOÉTIQUE

Introduction

Au sein de la philosophie scolastique médiévale, la « noétique » est l'étude de la manière dont le sujet crée de la pensée. Nous proposons d'étendre ce terme à l'étude de la manière dont les textes (certes, à partir des ressources existantes) non seulement produisent des configurations symboliques inédites, mais permettent aux récepteurs de produire des contenus sémiotiques qu'ils n'auraient pas produit sans eux. Si l'épopée, comme le roman donc, créent de la pensée (si leurs récepteurs les « utilisent »), leur effort n'est pourtant pas identique, dans la mesure où les moyens qu'ils mettent en œuvre pour produire ces contenus diffèrent. En l'occurrence, c'est à l'aide d'une épreuve que l'épopée travaille, alors que l'effort du roman consiste à faire vivre à son lecteur une expérience. « Épreuve » et « expérience » sont les deux méta-schémas qui déterminent la création de pensée de ces deux genres : ce sont les objets de la noétique. Ainsi, alors que la rhétorique s'intéressait aux genres en analysant des procédés, ou des modes sémiotiques, c'est-à-dire d'un point de vue synchronique qui ne prenait en compte ni l'ordre ni le temps de la lecture, la noétique, pour comprendre la manière dont les œuvres créent de la pensée, s'intéresse aux textes comme *tout*. Précisons rapidement ce que nous entendons par là.

Le « niveau quatre » de la pensée

On sait, au moins depuis la *Logique ou Art de pensée*, que penser peut signifier quatre opérations différentes : *concevoir* (avoir une idée X), *juger* (affirmer que X est Y), *raisonner* (articuler les jugements), et *ordonner* ses raisonnements (selon une méthode). Ce sont les quatre « niveaux » de la pensée.

D'après les Messieurs de Port-Royal, dans une intuition dont Chomsky soulignera

longtemps après la clairvoyance⁵⁶⁴, on peut établir une bijection entre ces niveaux de la pensée et ceux du langage, qui en est non seulement la représentation, mais l'instrument :

On peut dire en général sur ce sujet que les mots sont des sons distincts et articulés dont les hommes ont fait des signes *pour marquer ce qui se passe dans leur esprit*. Et comme ce qui s'y passe se réduit à concevoir, juger, raisonner et ordonner, ainsi que nous l'avons déjà dit, les mots *servent à marquer toutes ces opérations* [...]⁵⁶⁵.

Si le mot « marquer » est encore ambigu, le développement relatif aux propositions sera on ne peut plus clair. Ainsi, alors que les noms permettent de concevoir, les propositions *sont* l'acte de juger :

Après avoir conçu les choses par des idées, nous comparons ces idées ensemble ; et, trouvant que les unes conviennent entre elles, et que les autres ne conviennent pas, nous les lions ou déliions, ce qui s'appelle *affirmer* ou *nier*, et généralement *juger*. Ce jugement s'appelle aussi une *proposition* [...]⁵⁶⁶.

De là, il semble que nous pouvons affirmer que n'importe quelle œuvre littéraire contient de la pensée, au moins au sens où l'on y trouve des *propositions* faites de *mots* (niveaux un et deux). On pourrait même montrer, comme on l'a souvent fait à propos de Balzac⁵⁶⁷ ou de Proust⁵⁶⁸, que le texte abrite aussi des raisonnements, voire des théories tout à fait philosophiques (niveau trois). On pourrait par exemple citer telle page du premier chapitre du *Rouge et le Noir* :

Dans le fait, ces gens sages y exercent le plus ennuyeux *despotisme* ; c'est à cause de ce vilain mot que le séjour des petites villes est insupportable pour qui a vécu dans cette grande république qu'on appelle Paris. La tyrannie de l'opinion, et quelle opinion ! est aussi *bête* dans les petites villes de France qu'aux États-Unis d'Amérique. (p. 49. C'est Stendhal qui souligne)

Ainsi, le texte contient des mots, des propositions, des raisonnements. Dans chacun de ces niveaux, il les met en œuvre selon un certain mode : il peut employer des mots courants ou des néologismes, être fait d'« écriture blanche » ou être écrit avec « style », composer des raisonnements de « bon sens » ou proposer des paradoxes. Mais aucun de ces trois premiers

⁵⁶⁴ Noam Chomsky, *Le langage et la pensée* [1967], tr. fr. L.-J. Calvet et Cl. Bourgeois, Paris, Payot, 2012. Voir aussi Jean-Claude Chevalier, « La Grammaire générale de Port-Royal et la critique moderne », in *Langages*, 2e année, n° 7, 1967. pp. 16-33.

⁵⁶⁵ Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *Logique ou l'art de pensée*, Paris, Gallimard, Tel, 1992, p. 95. Je souligne.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶⁷ Voir Éric Bordas, « Romanesque et énonciation “philosophique” dans le récit », in *Romantisme*, 2004/2 n° 124, pp. 53-69.

⁵⁶⁸ Voir Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

niveaux ne concerne l'œuvre en tant que totalité, et parler de « la pensée du roman » ou de « la pensée de l'épopée » implique de thématiser l'articulation des trois premiers niveaux dans un tout : le « niveau quatre » de la pensée.

C'est précisément ce quatrième niveau qu'Aristote appelle dans la *Poétique* le *logos* de l'œuvre (1455b), reprenant le terme que l'on attribue traditionnellement à la pensée des sujets humains, et qui permet à Vincent Descombes d'affirmer que l'objet de son essai « est la philosophie proustienne du roman, à distinguer soigneusement des “idées” de Proust sur la vie, sur l'amour ou sur le monde. Ou plutôt, ce sont les idées de Proust sur ces sujets, mais seulement par le côté où elles peuvent entrer dans une philosophie du roman.⁵⁶⁹ » Comprendre le roman comme forme de pensée, c'est donc distinguer, comme invitent à le faire Descombes comme Macherey⁵⁷⁰ et Bordas, les pensées contenues dans le roman (les raisonnements qui illustrent des idées élaborées avant et hors du roman) et le roman (respectivement l'épopée) comme pensée, le roman comme forme de pensée :

l'énonciation véritablement « philosophique », l'énonciation qui pense dans le roman, et qui donne à penser, n'est pas tant dans l'énoncé de ces « idées », mais dans *leur configuration en langue narrative romanesque globale*. L'énoncé donné comme « philosophique » dans l'énonciation du roman est presque ce que le récit offre de moins philosophique : il n'est qu'un thème ponctuel que l'ensemble de la représentation « littéraire » soumet à critique et distanciation, refusant tout impératif de thèse⁵⁷¹.

La tâche d'une noétique, c'est donc de se pencher sur cette « *configuration en langue narrative romanesque globale* » de la pensée – qui correspond à ce que nous avons appelé le « niveau quatre » : l'œuvre comme tout, la pensée du roman (et non pas de telle phrase, de telle réplique, de tel paragraphe). En ce sens, les genres sont compris comme des *modes* de pensée : les dispositifs objectivent de manière spécifique, dans le langage, des types de configurations symboliques donnant à penser à leurs récepteurs.

Philosophie et littérature

Ainsi, si la littérature, comme la philosophie, pense, c'est-à-dire produit « du

⁵⁶⁹ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁷⁰ Pierre Macherey, *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Amsterdam, 2013, chapitre 1 : « Donner à penser », pp. 15-39.

⁵⁷¹ Éric Bordas, *art. cit.*, p. 69. Je souligne.

philosophique » ⁵⁷², littérature et philosophie produisent deux *genres* différents de « philosophique ». De même, au sein de la littérature, roman et épopée doivent objectiver des types de « philosophique » différents. En effet, la pensée

se présente aussi dans la forme d'un processus objectivé, dont la dynamique produit, non telle ou telle philosophie individualisée, mais ce qu'on peut appeler généralement du philosophique : le type de philosophique qui, dans un contexte déterminé, accompagne la composition d'un roman, mais aussi, ce n'est pas le même, celui qui accompagne la composition d'un poème, ou celle d'un drame, pour s'en tenir à la tripartition traditionnelle des genres littéraires qui, par ce biais très particulier, concerne donc aussi la philosophie, pour autant que celle-ci est elle aussi susceptible d'une mise en perspective romanesque, poétique ou dramatique⁵⁷³.

Pour comprendre la différence entre la noétique romanesque et celle de l'épopée, il faut peut-être se demander d'abord ce qu'est le philosophique *littéraire* : que partagent le roman et l'épopée à l'exclusion, par exemple, de la philosophie ? À suivre toujours Macherey, la philosophie est déductive, et non la littérature :

au philosophe comme au savant revient l'intelligence d'avant, celle qui prémédite en posant intentionnellement dès le départ les conditions formelles d'un ordre, des conditions qui, en dernière instance, ne présentent qu'une valeur hypothétique, et au poète revient l'intelligence d'après, celle qui œuvre sur un matériau émanant directement de la nécessité naturelle, indépendamment d'une intervention de la volonté, ce qui place l'esprit qui pratique ce type d'intelligence en position de résonance et d'écho par rapport à l'ordre des choses⁵⁷⁴.

Autrement dit, l'aède comme le romancier (Macherey parle du poète parce qu'il redonne ici le contenu de la dispute opposant Proust à Mallarmé, mais « poète » vaut tout autant pour « romancier » dans sa démonstration, qui concerne l'art de la *Recherche* – et a fortiori, comme on va le voir, pour « aède »), contraint par la « nécessité naturelle » (c'est-à-dire, par la « vraisemblance » relative aux conventions du genre), laisse l'œuvre littéraire penser elle-même la succession des figures. C'est la raison pour laquelle, comme l'a montré Florence Goyet, l'épopée est le fruit d'un monde en crise – et, comme l'affirme Philippe Dufour le roman celui d'un monde sceptique : « L'homme de conviction est incapable d'écrire un roman. Il n'en a pas besoin, sa pensée est trop accomplie. Si le XIX^{ème} constitue l'âge d'or du roman

⁵⁷² Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990, p. 8 *sq.*

⁵⁷³ Pierre Macherey, « Compte-rendu de V. Decombes, *Proust, Philosophie du roman* », daté du 19/05/2004. <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20032004/Macherey19052004.html>
Consulté le 19 août 2013.

⁵⁷⁴ Pierre Macherey (2013), p. 18.

français, n'est-ce pas justement parce qu'à ce moment-là, dans l'incertitude historique, les convictions ne furent plus de saison ?⁵⁷⁵ » Ainsi,

on ne fabrique pas des poèmes avec des idées préconçues ; mais c'est une fois qu'il est « fait », selon les règles qui ne sont pas celles de la logique, que le poème fournit matière à l'esprit qui l'éclaircit peu à peu, en faisant jouer l'intelligence d'après, celle qui a la sagesse de s'abstenir de tout diriger⁵⁷⁶.

Si la fabrication du roman, comme celle du poème, relève de l'art, c'est donc non seulement parce qu'il donne à penser, mais *parce qu'il pense* ou parce que l'on pense *avec* lui. On trouve ici le fondement de la distinction entre l'auteur (qui se laisse enseigner par l'*expérience* de composition de son œuvre) et le narrateur (qui connaît, en droit, l'ensemble des figures à venir dès qu'il commence à raconter). En ce sens, le roman est nécessairement écrit deux fois, puisque le narrateur (connaissant, en droit, la fin dès le début) ne peut apparaître pour raconter l'histoire qu'une fois celle-ci entièrement écrite. En ce qui concerne l'épopée, on l'a vu, la préexistence d'un cycle traditionnel, dispense de cette double écriture : l'aède est toujours déjà second.

Une analyse des conditions pratiques de production de l'œuvre romanesque nous montre, du reste, que l'auteur découvre ses idées en écrivant⁵⁷⁷ : il part, un jour, d'un premier jet, et objective sa pensée dans un texte organisé selon des conventions génériques (littéraires) qu'il suit sans les avoir choisies. Le lendemain, il se confronte de nouveau, pour le poursuivre, à ce bloc textuel qui est désormais de la pensée objectivée. Un second texte naît de cette confrontation entre sa seconde idée et la première objectivation, déjà étrangère. En somme, la prise en compte du temps (au cours duquel la pensée de l'auteur évolue) et du caractère « étranger » de sa propre pensée une fois objectivée, oblige à affirmer que le texte final est moins l'expression simple de ce qu'il pense que le résultat synthétique d'une multitude d'idées « textualisées » selon des conventions en partie étrangères – de la même manière que le texte épique est le résultat synthétique d'une tradition collective et d'une performance individuelle. C'est une première manière de comprendre l'autonomie de la pensée des œuvres.

Une telle analyse reste malgré tout hypothétique : si nous pouvons les lire nous-mêmes, on ne saura jamais avec certitude comment ont été écrits les romans que nous lisons, et l'idée

⁵⁷⁵ Philippe Dufour (2010), p. 35.

⁵⁷⁶ Pierre Macherey (2013), p. 19.

⁵⁷⁷ Voir Philippe Jousset, art. cit. Voir aussi Milan Kundera, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, Folio, 2006 (2006a), p. 186 *sq.*

selon laquelle ils créent des contenus de pensée (que n'avait pas leur auteur) est en partie invérifiable, faute d'accès au for intérieur des écrivains. C'est la raison pour laquelle l'analyse noétique relève moins de la « poïétique » (ou théorie de la fabrication) que de l'énergétique, c'est-à-dire de l'étude du dispositif une fois constitué, tel qu'il s'offre au récepteur – car après tout, c'est la seule chose que nous possédons avec certitude. À étudier ainsi le fonctionnement narratif de ces deux genres, on se rendra compte d'une double appartenance à la *mimésis* et à la *diégésis* : ils représentent un monde et racontent une histoire. S'ils pensent, du point de vue de l'énergétique, c'est donc en monde et par l'histoire : l'intrigue et la représentation sont les deux dimensions d'une noétique des œuvres narratives.

L'histoire et le monde

En effet, si les différences entre les genres sont descriptibles en terme de différences entre les modes de leur pensée, c'est d'abord que penser, pour une œuvre littéraire narrative, c'est déployer « une sorte de monde⁵⁷⁸ », fait d'éléments qu'elle emprunte (plus ou moins explicitement) à la société dans laquelle elle émerge et aux œuvres de la tradition (et qu'elle déforme plus ou moins). Ainsi, comme le suggère Vincent Descombes, au lieu de réduire tous les textes à des récits exemplifiant un certain nombre de propriétés linguistiques ou stylistiques, il faudrait au contraire retrouver derrière ces propriétés le monde particulier institué par le texte :

Par conséquent, la définition d'un genre narratif ne peut pas être purement linguistique et n'invoquer que le mode d'agencement des signes (comme s'il s'agissait de distinguer le sonnet, la ballade, le madrigal et l'ode). La définition doit bien plutôt être cosmologique et invoquer les traits principaux du monde dans lequel l'histoire se passe [...]⁵⁷⁹.

Pour autant, l'enjeu ne peut être de *remplacer* tout bonnement une sémiotique des textes par une philosophie littéraire (qui prend ici le nom de « cosmologie ») : la philosophie du monde représenté ou de l'« image [*Bild*] du monde⁵⁸⁰ », à elle seule, ne vaut que si elle se compose avec la prise en compte du dispositif symbolique qui permet de le représenter – sans quoi l'on

⁵⁷⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986], Paris, Seuil, Points essais, 1998, p. 187.

⁵⁷⁹ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1918], *op. cit.*, pp. 40 *sq.*, tr. modifiée.

ne parle pas de littérature, mais simplement d'idées.

À cette représentation du monde, il faut donc ajouter, pour comprendre la pensée du roman et de l'épopée, qu'il s'agit d'une pensée qui se donne dans un récit. Ainsi, lorsque Vincent Descombes nous propose sa définition du mode de pensée du roman, c'est à une articulation entre l'analyse du monde (la « cosmologie ») et la prise en compte du temps qu'il parvient : « L'imagination romanesque peut être définie comme une rêverie sur les changements de situation respective entre les êtres qui résulteraient, le cas échéant, d'un "jeu complexe des circonstances" »⁵⁸¹. Ainsi, le genre serait un type d'imagination, d'une part, et il concernerait d'autre part non seulement les choses (« êtres ») ou les faits (« circonstances ») qui forment le monde⁵⁸², mais également leurs « changements de situation », c'est-à-dire une mise en temporalité du monde. De là, on peut tirer que la différence des genres sera une différence entre des types d'imagination, et que cette différence pourra s'analyser en observant les schèmes synchroniques (organisant les rapports entre les êtres) et les schèmes diachroniques (relatifs aux changements qui arrivent à un être).

Ces deux schèmes se coordonnent pour produire ce que Kant appelle une « synthèse du divers »⁵⁸³ et qui est l'acte (l'*energeia*, l'effort) noétique en général – et ici, spécifiquement, de l'œuvre comme totalité (au « niveau quatre »). Sur le plan diachronique, c'est la « mise en intrigue »⁵⁸⁴ qui synthétise les différents événements de l'histoire dans un récit : « Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui [...] est une œuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. »⁵⁸⁵ Sur le plan synchronique, ce que Vincent Jouve, après Iser, appelle la « coordination des perspectives »⁵⁸⁶ est l'acte de la constitution d'un monde. La noétique, qui étudie les moyens de ce que Ricœur appelle les « innovations sémantiques », doit donc tenir ensemble une étude de la mise en intrigue (ou « narratologie ») et une étude de la représentation du monde (ou, pour reprendre le concept de Descombes, « cosmologie »). Bien sûr, ces deux dimensions que l'on peut séparer dans l'analyse sont difficilement dissociables dans la matérialité des textes : même lorsque c'est

⁵⁸¹ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸² Sur l'art comme « manière de faire des mondes », voir Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], tr. fr. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006, notamment chap. I, II et IV.

⁵⁸³ Emmanuel Kant (2006), « Logique transcendantale, Analytique transcendantale », Livre I, ch. 2.

⁵⁸⁴ Paul Ricœur (1991a), p. 66 *sq.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵⁸⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 188 *sq.* et Vincent Jouve (2001), p. 136-137.

l'organisation des perspectives qui est déployée, les mondes représentés n'existent que dans le temps du récit.

Une noétique *des genres*

La prise en compte de la différence cosmologique entre la représentation du monde épique et celle du monde romanesque est ancienne, et remonte au moins à Hegel. À l'inverse, si la plupart des études célèbres (comme celles de Greimas, de Ricœur ou de Genette) consacrées à la synthèse diachronique (« narratologique », en notre sens) se donnent pour tâche d'étudier le fonctionnement de la narration en général (sous le terme de « fiction »), elles laissent en fait la plupart du temps de côté l'étude du mode épique de narration pour se consacrer peu ou prou aux seuls romans. Du reste, une théorie qui se donnerait pour tâche d'analyser « le récit en général », et non les modes particuliers du récit qui sont mis en œuvres par les genres, laisserait de côté l'essentiel : « la question que l'on a envie de poser à Genette, écrit Descombes qui fait référence au célèbre résumé par Genette de la *Recherche du temps perdu*⁵⁸⁷, est celle-ci : Y a-t-il quelque chose comme le récit sans plus ?⁵⁸⁸ » Par cette question, Descombes suggère qu'il n'existe pas « le récit » en général, selon le présupposé qui fonde la narratologie (au sens de Genette), mais « des genres » de texte ne fonctionnant pas de la même manière. C'est donc en réalité la pluralité des modes de synthèse du divers temporel qui doit intéresser l'analyse : « La narratologie réduit la *Recherche* à un changement affectant Marcel. *Marcel devient écrivain*. Une telle réduction nous prive de la forme romanesque du grand récit, puisqu'elle ne nous dit pas comment la retrouver une fois que nous en avons fait abstraction.⁵⁸⁹ »

Comme le suggère Vincent Descombes, l'épopée aurait redonné l'histoire de Marcel selon un tout autre mode narratif – et c'est justement cette différence entre les modes de narration qu'il nous faut comprendre, au même titre que les différences entre les mondes représentés. Ainsi, s'il n'existe pas de « récit sans plus », cela ne veut pas dire qu'il faut abandonner les instruments de la narratologie. Au contraire, ils doivent s'appliquer à tout genre de récit, ne serait-ce que pour en comparer les modes variés : c'est-à-dire qu'on doit

⁵⁸⁷ Voir Gérard Genette (2007), p. 75.

⁵⁸⁸ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 156-157.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 160.

étendre leur utilisation à l'épopée. Comme ils ont été, sous couvert de s'appliquer au récit en général, forgés pour le roman, nous commencerons d'abord par l'analyse de ce genre.

L'étude de l'articulation entre schème diachronique et schème synchronique nous permettra d'affirmer que le roman relève d'une *pensée par expérience de la conscience* qui sert une *éducation à la liberté*, alors que l'épopée peut se comprendre comme une *pensée par mise à l'épreuve des postures* qui sert une *recomposition du monde*.

1. Le roman ou l'éducation à la liberté

En distinguant dans l'étude de la pensée du roman un schème diachronique et un schème synchronique, nous suggérons que le roman est une mise en mouvement du monde. Ce faisant, notre noétique des genres ne s'intéresse pas à autre chose qu'à détailler le fonctionnement du schème narratif propre au genre romanesque, celui qui détermine le mode de pensée du genre. Après que la narratologie aura montré que le schème diachronique fait du roman une expérience, elle montrera que le schème synchronique est assujéti à une représentation du monde comme phénomène de la conscience. Dans un troisième temps, l'étude de la fonction noétique de ceux parmi les éléments du monde qui permettent de le mettre en mouvement (à savoir les personnages) aboutira à l'idée que cette expérience phénoménologique sert à la fois une critique du concept et une relativisation du monde commun – deux éléments de l'éducation à la liberté.

a. Une expérience

On le sait, l'analyse narratologique, appliquant à l'organisation des éléments de l'intrigue la distinction entre signifiant et signifié, analyse les rapports entre le temps du récit et le temps de l'histoire. On a défini, plus haut, à la suite de Ricœur, l'intrigue d'un roman comme la manière dont le récit organise (différant l'information, accélérant ou décélérant la vitesse, etc.) la présentation des événements de l'histoire. Puisque le roman propose une histoire, en effet, qui comporte un temps (qui court, par exemple, de la naissance à la mort de Julien : c'est le signifié), dans un récit qui lui-même prend un temps (celui que le narrateur met à raconter l'histoire de Julien : c'est le signifiant), l'étude du schème diachronique ne peut faire

l'économie de l'analyse des relations entre ces deux temps. Non pour réduire le second au premier, et le monde représenté à ses structures linguistiques (comme Descombes le reprochait à Genette), mais parce que derrière ce rapport se joue l'articulation du temps *du lecteur* au temps du monde représenté. Le temps *du récit*, en effet, n'est qu'un « pseudo-temps »⁵⁹⁰ ou un « temps fictif »⁵⁹¹ dans la mesure où il n'existe qu'une fois activé par la lecture : « le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture.⁵⁹² » Ainsi, penser le rapport entre temps du récit et temps de l'histoire permet de comprendre comment le texte, bien plus que *communiquer* une histoire à son lecteur, lui propose une expérience qui va puiser, selon l'expression de Husserl, dans sa « conscience intime du temps »⁵⁹³.

On le sait, Genette propose trois catégories pour analyser les rapports entre le temps du récit et le temps de l'histoire : l'ordre, la durée et la fréquence. Quant à *la durée* (à côté de la pause, du sommaire et du l'ellipse, tous trois caractérisés par un déséquilibre entre le temps du récit et le temps de l'histoire), Genette propose d'appeler « scène » la manière dont se « réalise conventionnellement l'égalité de temps⁵⁹⁴ » entre l'un et l'autre. D'après Genette, si « la totalité du récit proustien peut se définir comme scène⁵⁹⁵ », le roman traditionnel, lui, reposerait sur l'alternance sommaire/scène. Ce qui donne une information relative à *l'ordre* : sommaire ou scène, le présent du récit est en effet, dans le roman, « parallèle » au présent de l'histoire, comme si l'enjeu de la lecture était – en accéléré, en ralenti ou à même vitesse – d'« assister » à l'histoire.

L'actualité

On peut comprendre le concept d'actualité comme l'instrument diachronique par lequel la narration se fait « schème sensori-moteur », selon le concept que Deleuze reprend à Bergson

⁵⁹⁰ Gérard Genette (2007), p. 23.

⁵⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit II* [1984], Paris, Seuil, Points essais, 1991 (1991b), p. 155.

⁵⁹² Gérard Genette (2007), p. 22.

⁵⁹³ Voir Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tr. fr. H. Dussort, Paris, PUF, 1996. Voir aussi Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, pp. 127-145. Baroni appuie sa démonstration sur une référence à Merleau-Ponty, disciple de Husserl.

⁵⁹⁴ Gérard Genette (2007), p. 90.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 107.

et Piaget. En effet, comme dans l'image-mouvement⁵⁹⁶ du cinéma, le schème diachronique du roman repose sur le fait que des personnages réagissent à une situation, dans un « écoulement » auquel assiste le lecteur :

C'est parce que les personnages agissent et réagissent à des situations, parce qu'il y a mouvement, qu'il y a une durée chronologique. Le temps est présenté sous la forme traditionnelle d'un écoulement. D'où une structure narrative assez simple qui se fonde sur le déroulement et le développement d'une histoire. Pour simplifier, le cinéma de l'image-mouvement reprendrait le schéma suivant : situation de départ, perturbation de cette situation, perception et réaction des personnages à l'encontre de cette perturbation, nouvelle situation. Cette réaction des personnages, Deleuze l'appelle « schème sensori-moteur » : c'est le principe même de l'image-mouvement⁵⁹⁷.

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on peut reconnaître, dans cette analyse du cinéma classique, la vulgarisation habituelle du schéma narratif tel qu'il a d'abord été saisi par l'analyse sémiotique du discours. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est moins l'existence réelle d'une telle structure narrative de l'action, qui serait commune à tout type de récit, que de faire de l'expérience du temps que propose le cinéma une métaphore de celle de la lecture de roman. Comme le visionnage d'un film relevant de « l'image-mouvement » permet, par la synchronisation du présent du spectateur et de celui du monde fictif, de faire du spectateur du film (signifiant) un spectateur de la scène (signifié), et donc de le faire participer au schème sensori-moteur (qu'est cette scène), le roman synchronise le présent de la lecture et l'« écoulement » de l'histoire, jusqu'à faire de la lecture l'*acte* de l'intrigue, sa performance. Le lecteur, de ce fait, assiste en même temps que les personnages à « ce qui arrive » ; la lecture est sa participation au schème sensori-moteur et « son manque d'informations sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages.⁵⁹⁸ » Nous avons vu, précédemment, le rôle de l'identification dans la subjectivation du lecteur ; il est important de noter maintenant qu'elle repose sur le fait que le lecteur partage le présent (c'est-à-dire leur degré d'incertitude⁵⁹⁹) des personnages, et donc sur cette synchronisation des temps, que nous appelons *actualité* ; c'est par elle que le roman met en relation la pensée (sous son mode temporel) du lecteur avec le temps de l'histoire, et lui

⁵⁹⁶ Voir Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

⁵⁹⁷ Suzanne Hême de Lacotte Gilles, « Deleuze et la critique », in *Mouvements*, 2003/3 n° 27-28, pp. 126-131, p. 128.

⁵⁹⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 333.

⁵⁹⁹ Voir Raphaël Baroni (2007), pp. 269-278.

permet d'opérer la synthèse diachronique.

Prenons un exemple. Dans la première partie du *Rouge et le Noir*, Julien provoque un homme en duel, incidemment. L'homme que doit affronter Julien n'est poussé dans le café où celui-ci se trouve que « par une averse soudaine » (p. 368). Stendhal nous le donne à voir au fur et à mesure de ce que Julien découvre de lui : nous savons d'abord qu'il est « grand » (p. 368) puis qu'il est « en redingote » (p. 369) puis que le nom écrit sur les cartes qu'il lui lance au visage sont celles de « M. C. de Beauvoisis » (p. 370). Nous apprenons ensuite avec Julien que ce Beauvoisis en question ne ressemble en fait pas au personnage qui l'avait insulté la veille – en réalité son cocher : « Julien sortait de fort mauvaise humeur. La voiture du chevalier de Beauvoisis l'attendait dans la cour, devant le perron ; par hasard, Julien leva les yeux et reconnut son homme de la veille dans le cocher. » (p. 372)

Ainsi le narrateur fait-il découvrir au lecteur l'histoire en même temps qu'elle se déroule pour le personnage – malgré la connaissance qu'il en a – et c'est ce dont tous les « soudain » et les « par hasard » sont le symptôme. Car si la scène n'était pas motivée, elle avait pourtant bien une fonction : c'est en effet précisément cette insulte qui permet à Julien de rencontrer le chevalier de Beauvoisis, de faire un duel contre lui, et donc d'être socialement anobli ensuite – car le chevalier, se rendant compte que son adversaire n'était qu'un Sorel, fera courir le bruit qu'il s'agissait d'un noble. Il faut distinguer ici, comme y invite Genette⁶⁰⁰, la fonction de la scène pour l'économie de la production du récit, et sa plus ou moins grande motivation dans l'histoire : l'actualité est en ce sens la forme temporelle que prend le camouflage de la (relative) nécessité narrative en (relative) contingence ontologique. Elle permet de donner au lecteur, à l'opposé de tout « souvenir du destin », l'impression que le monde représenté est à peu près aussi contingent que le monde réel qu'il connaît. Autre manière de comprendre la proposition de Saint-Réal que nous avons déjà commentée : « un roman est un miroir que l'on promène au bord de la route. » (p. 479) Nous n'avons pas assez, tout à l'heure, souligné le « promène », pour mettre en évidence ce mode de récit actuel, qui montre le chemin au fur et à mesure qu'il défile. Georges Blin, lui, avait relevé la dimension essentiellement temporelle de l'image du miroir :

Un narrateur, dès lors, qui voudrait faire apparaître non des fantômes mais, comme la glace au mur, des reflets, devrait s'interdire de rien consigner qui sorte du rayon de l'actualité. Ni prophète, ni archéologue, il ne peut être que chroniqueur, au mieux :

⁶⁰⁰ Voir Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in Gérard Genette (1979), pp. 71-99.

témoin. [...] Le miroir [...] ne sait conjuguer le verbe réfléchir qu'au présent de l'indicatif⁶⁰¹.

Or, c'est un tel mode de narration – l'actualité – qui cause les paradoxes que Jean Bessière a relevés, et qui donnent au roman son air de métalepse généralisée :

Le récit de fiction est ainsi une médiation temporelle paradoxale : il fait la transition avec le passé qu'il se donne – c'est cela qu'il faut comprendre par allusion diachronique ; il est la négation de cette transition – c'est cela qu'il faut comprendre par la *présentation actuelle* du passé⁶⁰².

La pensée de Bessière (qui ne vise pas particulièrement l'oeuvre de Stendhal) est complexe. Commentons-là peu à peu, en prenant pour repère les dates suivantes : l'histoire du *Rouge et le Noir* s'étale approximativement de 1820 (adolescence de Julien) à 1829 (mort de Julien). Dans la citation de Bessière, « le passé qu'il [le roman] se donne » correspond donc aux événements compris entre ces deux dates – qui sont bien racontés au *passé* dans la narration. Le récit (par le narrateur) a lieu quant à lui en 1830 (date de publication). Le récit fait donc « la transition » avec le passé dans la mesure où il rejoint peu à peu (il met six cents pages à le faire) l'événement passé qui le cause (c'est parce que Julien est mort qu'on peut raconter son histoire). Mais en même temps, le récit est « la négation de cette transition », parce qu'il présente le passé (1820-1829) comme un présent, sur le mode de l'actualité (comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'insulte au cocher). Le récit est donc structuré autour de ce paradoxe : il est la présentation sur le mode de l'actualité d'un événement dont il est la conséquence – et qui est donc son propre passé. C'est la raison pour laquelle, d'après Bessière, l'antécédent (la mort de Julien, 1829) se dit par le conséquent (le récit de 1820-1829, fait en 1830), et que, tout autant, le conséquent (le récit) se dit par l'antécédent (1820-1829, présenté comme le présent dans l'expérience de lecture) : « Il y a là un explicite jeu de métalepse : l'antécédent se dit par le conséquent – le récit est la conséquence du passé – et inversement, le conséquent se dit par le précédent – le présent du récit est l'actualisation du passé.⁶⁰³ »

On trouve ici la fonction noétique de la métalepse, dont nous avons plus haut examiné la fonction rhétorique (comme on le montrera également plus loin, à propos de l'ironie, un

⁶⁰¹ Georges Blin, *op. cit.*, p. 60-61.

⁶⁰² Jean Bessière, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 279-294, p. 291.

⁶⁰³ *Ibid.*

même élément joue dans plusieurs dimensions de l'effort du dispositif). Bessière en conclut naturellement que le récit de fiction est en lui-même « un fait métaleptique ». Mais alors, puisque le roman prétend superposer les deux actualités du récit et du temps de l'histoire, la métalepse, loin d'être une transgression (comme le conçoit Genette), devient la condition même du récit romanesque :

La métalepse doit donc être moins caractérisée comme une transgression ou un trouble que comme une nécessité. Si donc le récit est ce discours qui fait son propre contexte hors contexte, puisqu'il ne se reconnaît pas de finalité suivant un contexte réel, pragmatique identifiable, il est indissociable de l'actualité que se reconnaît le narrateur et de l'actualité de n'importe quel lecteur, comme il est, en conséquence, indissociable de la réalité que se reconnaît le narrateur et de celle à laquelle s'identifie n'importe quel lecteur. Il est en conséquence la présentation du passé comme à la fois passé et actuel, ou, plus précisément, actualisable en n'importe quelle actualité⁶⁰⁴.

Manière de dire que le « monde » fictif n'est jamais complètement indépendant du récit qui le donne à lire, et que la littérature reste avant tout du discours. À l'inverse, « la notation de la transgression de la métalepse contredit l'hypothèse de la littérarité qui est indissociable de l'identification de la littérature à du discours.⁶⁰⁵ » Pour le dire avec les mots de Ricœur, cette dépendance de l'histoire représentée au récit qui la représente, et dont la métalepse généralisée est la figure, signifie que « l'expérience temporelle fictive⁶⁰⁶ », définie comme « l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte⁶⁰⁷ », ne donne pas accès à un monde tout à fait *extérieur* à l'acte de narration qui le décrit : le mode « actuel » de narration romanesque implique que le monde signifié est comme « collé » au récit, il constitue ce que Ricœur propose d'appeler, en reprenant un concept de Husserl⁶⁰⁸, « une *transcendance immanente* au texte.⁶⁰⁹ » Parce que le roman synchronise le présent de lecture et le présent de l'intrigue, la temporalité du monde fictif ne s'autonomise pas de celle du récit ; c'est la raison pour laquelle la narration ne peut en réalité pas aller et venir dans le futur et le passé du monde fictif (ce qui supposerait une existence complètement autonome de ce monde).

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁰⁶ Paul Ricœur (1991b), p. 189.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁶⁰⁸ Voir Nathalie Depraz, *Transcendance et incarnation*, Paris, Vrin, 1995, pp. 31 *sq.*

⁶⁰⁹ Paul Ricœur (1991b), p. 189.

Intentio et distentio

Au détour de ses réflexions sur la catégorie d'ordre, Gérard Genette assimile le respect de l'ordre chronologique à « un état de parfaite coïncidence entre récit et histoire [...] plus hypothétique que réel.⁶¹⁰ » N'est-ce pas pourtant cet état de parfaite coïncidence que nous nommons « actualité » ? C'est qu'en faisant comme si tous les événements étaient de nature homogène, que ceux-ci soient racontés dans le corps principal de l'intrigue ou dans des corps subordonnés (comme peuvent l'être, par exemple, des récits faits par les personnages eux-mêmes), Genette s'empêche de penser la lecture comme une expérience de la durée du monde fictif. Les prolepses et les analepses, qui existent évidemment dans les romans, sont pour autant des développements seconds par rapport au corps principal de l'intrigue, seul objet de l'attention temporelle du lecteur. Effectuées à partir du présent de l'intrigue, elles lui sont toujours subordonnées : les temps qu'elles mettent en œuvre ne rentrent donc pas en concurrence avec l'écoulement global du présent. Autrement dit, prolepses et analepses romanesques relèvent de l'*intentio* et de la *distentio* (dans le présent)⁶¹¹ plus que du futur et du passé. Elles signifient « mémoire du passé » et « attente du futur », qui sont des fonctions du présent, actualisation du « passé » et de « l'avenir ». De ce fait, ces sauts apparents dans le temps de l'histoire servent à renforcer l'actualité elle-même du récit.

On peut distinguer deux types d'analepses : celles qui racontent un événement situé dans la trame temporelle du « récit premier »⁶¹², et celles qui racontent des événements antérieurs, comme le célèbre chapitre 6 de la première partie de *Madame Bovary*.

Analepses externes

Ce récit de l'adolescence d'Emma, même s'il brise apparemment la continuité de l'histoire, est utile à l'intrigue parce qu'il introduit les éléments de psychologie nécessaires à sa progression : ils n'auraient pas eu de sens au début, et servent maintenant à amener la suite. Au fond il ne s'agit donc pas d'une analepse puisque c'est, plus que le contenu du souvenir, l'action de se

⁶¹⁰ Gérard Genette (2007), p. 24.

⁶¹¹ Voir Saint Augustin, *Confessions*, XI et la lecture qu'en fait Paul Ricœur (1991a), pp. 41-65.

⁶¹² Gérard Genette (2007), p. 39.

souvenir (qui elle est incluse dans l'actualité de l'intrigue) qui fait avancer l'histoire, comme le montre l'ouverture du chapitre suivant (le septième) :

Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! [...] Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? Les mots lui manquaient donc, l'occasion, la hardiesse. (p. 71)

Autrement dit, le chapitre 6 présente moins (t-1) que (t6) : {nostalgie de (t-1)}. Ce qui est important, ce n'est pas la vie passée d'Emma, mais c'est qu'elle pense maintenant, au moment où elle s'ennuie, que sa vie aurait dû être différente. L'analepse, lorsqu'elle est servie par un changement de plan (on passe dans la tête de l'héroïne) devient un élément de l'intrigue comme un autre : comme Emma a fait X, elle pense à Y, ce qui donne Z : l'analepse de Flaubert signifie l'*intentio* d'Emma. Que Y soit un contenu antérieur à X ou postérieur à Z est moins important pour l'intrigue que le fait qu'elle y pense au moment où elle y pense – c'est-à-dire au moment où sa vie va basculer. Plus qu'une sortie de route hors de la linéarité, l'*intentio* (tant qu'elle est suffisamment courte pour que le lecteur ne perde pas le fil) dramatise le temps de l'histoire et lui donne toute son épaisseur d'actualité tragique. Une même analyse nous permettra de comprendre les analepses – plus locales – que l'on trouve chez Stendhal, elles aussi destinées à la dramatisation du présent :

Julien se rassurait pendant ce long discours, il examinait Mme de Rênal. Tel est l'effet de la grâce parfaite quand elle est naturelle au caractère, et que surtout la personne qu'elle décore ne songe pas à avoir de la grâce ; Julien, *qui se connaissait fort bien en beauté féminine* eût juré dans cet instant qu'elle n'avait que vingt ans. Il eut sur-le-champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée, un instant après, il se dit : "Il y aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile, et diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier à peine arraché à la scie." Peut-être Julien fut-il un peu encouragé par ce mot de joli garçon, *que depuis six mois il entendait répéter le dimanche par quelques jeunes filles*. Pendant ces débats intérieurs, Mme de Rênal lui adressait deux ou trois mots d'instruction sur la façon de débiter avec les enfants. (p. 78. Je souligne)

Les deux analepses (soulignées) ont un rôle extrêmement précis, ici, puisque la première justifie que Julien soit étonné et la deuxième qu'il ait confiance en soi : ces pseudo-emprunts au passé permettent de motiver le présent, en faisant intervenir des causalités qui rendent fluides ce que la seule narration du présent aurait rendu invraisemblable. Ainsi, il aura fallu à

Stendhal trouver une raison expliquant que Julien soit assez enflammé pour baiser la main de Madame de Rênal, et assez hardi pour entreprendre ce qu'un tout jeune homme de sa condition n'aurait probablement jamais fait. Loin d'introduire une rupture dans l'actualité de la narration, les analepses sont au service de la continuité du récit qu'elles fluidifient. Alors que la reconnaissance de la cicatrice dans l'*Odyssée* ne sert précisément pas à l'intrigue, comme on le verra, Deleuze écrit dans *Différence et répétition* que « la cicatrice est le signe, non pas de la blessure passée, mais du “fait présent d'avoir eu une blessure” ». ⁶¹³ » C'est là une manière typiquement romanesque de voir les choses.

Analepses internes

Mais n'est-ce pas un peu différent pour les analepses qui reprennent un événement situé dans le champ temporel du « récit premier » (analepses internes) ? Sur elles se fondent, semble-t-il, toute une économie (et notamment du roman policier) de la curiosité du lecteur. En effet, il arrive souvent dans les romans qu'une scène soit décrite une première fois de manière incomplète, avant qu'une analepse, plusieurs pages plus loin, mette en évidence un détail permettant de « compléter » la première scène et de lui donner tout son sens. Ainsi, lorsque Julien rencontre Charles de Beauvoisis qu'il croyait (comme le lecteur) avoir déjà rencontré la veille : « Le jeune homme si bien né qu'il avait devant lui n'offrait aucun point de ressemblance avec le grossier personnage, qui, la veille, l'avait insulté. » (p. 372) L'analepse consiste alors à relire une scène passée, une première fois mal comprise par le lecteur (à cause d'informations intentionnellement trompeuses) : ce n'était pas, en réalité, Charles de Beauvoisis. Une telle manière de faire éveille la curiosité du lecteur, qui lit une scène en sachant que les éléments communiqués ne sont pas définitifs et qu'elle pourra être « relue » par la suite. Tant que l'information manquante n'est pas révélée, elle appelle de la part du lecteur un « diagnostic », c'est-à-dire l'« anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète » ⁶¹⁴. Dès lors, le récit « répétitif » ⁶¹⁵ est nécessairement différent de la première scène qu'il reprend (puisqu'il apporte de nouvelles informations et rend caduques celles qui furent la première

⁶¹³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 106.

⁶¹⁴ Raphaël Baroni (2007), p. 110.

⁶¹⁵ Gérard Genette (2007), p. 115.

fois données) : la seconde occurrence nie la première, le sens de la scène passée est actualisé. La reconstitution du passé est ainsi – notamment dans les romans policiers – l’enjeu même de l’intrigue : que s’est-il vraiment passé ? Et l’analepse, dans ce cas-là, consiste moins en un retour dans le passé qu’en la création d’un nouveau passé ou en une actualisation du passé. Elle fait avancer sa compréhension présente, et l’actualité de sa clarification. De ce fait, même si « certains textes modernes » reposent sur cette « capacité de répétition du récit », une scène purement répétitive, sans variante stylistique ni variation de point de vue, « peut sembler purement hypothétique, rejeton mal formé de l’esprit combinatoire⁶¹⁶ ».

Actualisation de l’image du passé, qui sert moins à y faire « retourner » le lecteur qu’à poursuivre le présent du récit, ce type d’analepse traduit moins une anachronie (c’est-à-dire une rupture, prolepse ou analepse, du parallélisme entre temps du récit et temps de l’histoire) qu’une mise au second plan de l’histoire :

Ce travail de mise en intrigue par la curiosité s’accompagne d’un retour des traces énonciatives : dans ce cas en effet, l’obscurcissement de la fable contribue à exhiber la matérialité du sujet ; dans les termes de Benveniste, cela correspondrait à une mise en relief du *discours* au détriment de la transparence de l’*histoire*⁶¹⁷.

Ainsi, l’analepse interne concerne autant « l’identification d’éléments actuels [...] qui sont provisoirement dissimulés » que « la recherche d’une cause située dans le passé⁶¹⁸ ». Ce retour apparent sur le passé de l’histoire est une manière pour le romancier de faire avancer son intrigue au présent. Quant aux véritables analepses internes, celles qui consisteraient en un véritable saut dans le passé (et donc en une entorse au mode actuel de narration), il doit se les interdire : « De ce présent, le romancier [...] ne se reconnaîtra pas le droit de sortir : se bornant à accompagner le héros et à convoier l’action, il se trouve tenu de s’interdire les prolepses et les retours récapitulatifs.⁶¹⁹ »

Prolepses

Du fait de cette actualité, le roman ne possède pas simplement une « intrigue » au sens large de *muthos* (selon la définition que Ricœur construit à partir d’Aristote dans *Temps et récit* et à

⁶¹⁶ Raphaël Baroni (2007), p. 113.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁶¹⁹ Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, p. 153.

partir de laquelle nous travaillions jusqu'alors) : il est également le lieu d'une intrigue au sens restreint (par la présence d'un nœud et d'un dénouement⁶²⁰), qui produit une tension narrative. Dès lors, à l'évidence, moins encore que des analepses, le roman ne peut faire usage de véritables prolepses : une telle mise en intrigue repose en effet non seulement sur la *curiosité*, mais également sur le *suspense*, c'est-à-dire sur l'incertitude du lecteur⁶²¹. En effet, dans le roman, par rapport à l'épopée (dont nous analyserons le fonctionnement plus loin), « l'intrigue joue un rôle beaucoup plus important, où nous ne savons pas ce qui arrivera.⁶²² » Les anticipations de l'avenir, telles qu'elles sont proposées par des personnages, contribuent à augmenter la *surprise*⁶²³ du lecteur (en donnant, essentiellement, les fausses pistes qui rendront nécessaires, dans un deuxième temps, le recours aux pseudo-analepses internes), comme on peut le voir par exemple avec les conseils de l'Abbé Pirard à Julien Sorel.

Dans ce chapitre crucial, situé à la charnière des deux parties du *Rouge et le Noir*, le père spirituel du jeune héros le prévient de tous les dangers qu'il pourrait rencontrer à l'hôtel de la Mole (p. 331-335). Mais il ne fait pas mention de Mathilde, qui est pourtant le personnage central de la deuxième partie. Ici, aucune prolepse ne contrevient donc à l'actualité globale du récit, puisque le lecteur ne va découvrir ce danger, le plus grand, qu'en même temps que Julien, et ressentir comme lui de la surprise. Ainsi, dans la plupart des romans comme « dans *Le Rouge et le Noir*, il faut constater que les anachronies jouent généralement un rôle subalterne vis-à-vis des procédés de la durée dans chaque partie du roman.⁶²⁴ » Et de fait, l'analyse par Genette des anachronies – hors celles de détail et hors celles de la *Recherche* – repose presque exclusivement sur des exemples pris aux épopées homériques ; quant à l'œuvre de Proust, elle n'est pas représentative, sur ce point comme sur d'autres, « du récit romanesque tel qu'il fonctionnait avant⁶²⁵ ».

L'intrigue comme résorption

En effet, dans le récit romanesque classique, ce que le lecteur vit comme le présent perpétuel

⁶²⁰ Voir Raphaël Baroni (2007), p. 51.

⁶²¹ *Ibid.*, pp. 169-178.

⁶²² Tzvetan Todorov, « le récit primitif », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 76.

⁶²³ Voir Raphaël Baroni (2007), pp. 298-299.

⁶²⁴ Charles S. Stivale, *La Temporalité romanesque chez Stendhal*, Birmingham, Summa publications, 1989, p. 80.

⁶²⁵ Gérard Genette (2007), p. 107.

de l'actualité ne prend forme que sur fond de la préexistence de l'histoire globale, déjà écrite dans les pages du livre non encore lues : sa lecture, peu à peu, temporalise (transforme en durée, et plus précisément en *présent*) l'espace, des pages imprimées – elle en est l'actualisation. Ainsi, l'acte de lecture revient à la résorption progressive (temporalisée dans un présent fictif) de l'écart entre l'histoire telle qu'elle existe en soi, et la connaissance parcellaire (jusqu'à la toute fin) qu'en prend le lecteur. Au début d'un roman classique, le narrateur sait tout (puisque le récit se donne comme le conséquent de ce qu'il va raconter) et le lecteur ne sait rien encore. La lecture lui dévoile sur le mode de l'actualité l'ensemble des connaissances qui l'approchent (et l'éloignent, puis le rapprochent – car le narrateur peut jouer avec les fausses pistes) de la fin du texte. Une fois que tout ce qui devait arriver est arrivé, la connaissance du lecteur égale celle du narrateur.

Concordance et discordance

Ainsi, en suivant la vie de Julien Sorel (qu'il ignore d'abord tout à fait), le lecteur assiste à ses succès, ses erreurs, et observe leurs conséquences jusqu'au dénouement pathétique de l'intrigue. Comme la lecture suit le fil de l'actualité, le lecteur a l'impression que les événements s'enchaînent de manière globalement *contingente* (bien que vraisemblable) ; mais le livre lui apparaît, une fois fini, comme renfermant le sens d'une vie. Chaque scène lui semble alors *nécessaire* pour dessiner cette figure. Pour le dire avec le vocabulaire que Ricœur reprend à Aristote, la lecture est ainsi une dialectique de la concordance et de la discordance. La première est le principe d'unité qui permet de rendre intelligible l'histoire racontée ; la seconde est le principe de différence et de dérèglement, qui permet de passer d'une situation à une autre. La mise en intrigue consiste alors en une discordance terme à terme (d'une péripétie à l'autre), réglée par une concordance totale (l'histoire a un sens global), une dialectique « entre l'histoire prise comme un tout et les multiples événements qui viennent mettre en péril l'identité de l'intrigue⁶²⁶ ». Dialectique, parce que si la concordance est pour le lecteur le résultat de l'action, c'est elle qui surdétermine pour le romancier l'écriture de chaque péripétie produisant un effet de discordance : l'événement narratif doit participer d'une manière ou d'une autre – en dépit de son aspect discontinu – de

⁶²⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 169.

l'intelligibilité de l'intrigue elle-même : il est « source de discordance, en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire.⁶²⁷ »

Ainsi, du point de vue du récepteur, la synthèse diachronique revient à une expérience de transformation par la lecture de la discordance en concordance et de la contingence en nécessité : elle donne rétrospectivement une unité de signification globale (par exemple : l'imposture de Julien Sorel, se faisant passer pour le fils d'une grande famille) à toutes les péripéties particulières qui, dans le cours de la lecture, se présentent comme des événements et des scènes sans lien clair (une averse ; Julien se réfugie dans un café ; la rencontre du cocher ; le duel ; la rumeur selon laquelle il est noble ; la promotion conséquente à cette rumeur). C'est la fin du récit qui donne sa cohérence rétrospective à un destin d'abord perçu, dans l'ordre de l'actualité, comme enchaînement désordonné de péripéties : « La synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin.⁶²⁸ »

L'ironie

Comme la métalepse, l'ironie n'a pas qu'une fonction rhétorique (encourageant au lecteur de se rapporter au texte d'une façon spécifique) dans le dispositif romanesque, elle a aussi une fonction noétique (elle contribue à la création de penser). En effet, du fait même que l'intrigue romanesque repose, pour le lecteur, sur la transformation progressive de la discordance en concordance (c'est-à-dire sur la résorption de son ignorance), tout roman est structurellement caractérisé par l'ironie, au sens où ce qui est dit à un moment sera problématisé une fois que l'ensemble de son contexte sera connu. Nous avons déjà vu, dans le chapitre précédent, comment l'ironie avait le rôle de marqueur de réflexivité, pour permettre de faire accéder le lecteur à une lecture littéraire. Cette fonction peut se traduire, d'un point de vue narratif, par un décalage, voire une contradiction, entre ce que dit localement le texte, et ce qu'il pense comme tout : l'écart entre la conscience subjective, pour reprendre les termes de Hegel, et l'esprit objectif. C'est ainsi que Brooks peut écrire pour définir l'ironie : « Assurément, la

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 175.

queue du cerf-volant semble nier la fonction du cerf-volant ; elle leste un objet qui est censé s'élever ; et de même, les éléments particuliers et concrets dont le poète se charge semblent nier l'universel auquel il aspire.⁶²⁹ » Dès lors, le roman fonctionne à plein sur une telle ironie, puisqu'il existe un écart structurel entre ce que le lecteur découvre à chaque moment (sur le mode de l'actualité) et le sens global de l'histoire (qu'il découvrira une fois le livre achevé). C'est la raison pour laquelle Balzac notait ::

Aussi, quand on voudra m'opposer à moi-même, se trouvera-t-il qu'on aura mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manœuvre particulière aux calomnieux. Quant au sens intime, à l'âme de cet ouvrage, voici les principes qui lui servent de base⁶³⁰.

Décalage entre le point de vue particulier d'un personnage et le point de vue général de l'auteur qui sait que l'expression de l'opinion de ce personnage n'est qu'un moment du tout : voilà la conception balzacienne de l'ironie. Nous pouvons la généraliser, en la définissant comme le décalage (« pédagogique », nécessaire à la formation de la *Bildung*) entre la dimension subjective de l'expérience ayant lieu à l'instant (t) du roman, et la vérité objective (une fois la lecture du roman terminée) à laquelle ce « mensonge » doit amener. Plus précisément, on pourrait de nouveau suivre la conception de Cleanth Brooks :

Lorsque le contexte déforme manifestement un énoncé, nous dirons de cette déformation qu'elle est « ironique ». Pour prendre l'exemple le plus simple, lorsque nous disons « C'est du beau travail », cet énoncé peut dans certains contextes signifier l'inverse exact de ce qu'il prétend dire de manière littérale. C'est du sarcasme, la forme la plus manifeste d'ironie⁶³¹.

En effet, si le roman est une expérience phénoménologique, ce qui est dit en (t) ne prendra son sens final qu'une fois le roman fini, depuis un point de vue « absolu » qui ne sera conquis par le lecteur qu'à l'issue de sa lecture et qui redéterminera ce moment (t) comme figure temporaire, subjective, dans le chemin menant jusqu'à la vérité. C'est le décalage entre ce point de vue absolu (intégrant l'ensemble des éléments du contexte narratif) et le point de vue momentané de la première lecture qui crée l'ironie structurelle du roman. Comme le rappelait Victor Delbos, commentant l'oeuvre de Spinoza : « Par l'ironie, le moi se déprend de son objet,

⁶²⁹ Cleanth Brooks, « L'ironie comme principe de structure », tr. fr. B. Gendrel et P. Moran, in *Poétique*, 2007/3, n° 151, pp. 363-378, p. 365.

⁶³⁰ Honoré de Balzac, *Avant-propos à la Comédie Humaine* in *Œuvres complètes*, Paris, A. Houssiaux, 1855, tome 1, pp. 17-32, p. 23.

⁶³¹ Cleanth Brooks, art. cit., p. 366.

forcément limité ; il témoigne que sa faculté d'agir reste toujours infiniment supérieure à ses actes particuliers ; il marque le contraste, perpétuellement renouvelé, du fini auquel il s'applique et de l'Infini qui est en lui.⁶³² »

C'est bien en effet l'écart entre ce que dit le narrateur en un instant (t) et sa connaissance globale de l'histoire qu'il raconte qui est un des traits structurels de la narration romanesque – écart reproduit par le lecteur dans le temps de la lecture. Dialectique de l'infini (à rejoindre) et du fini (qui en est un moment) qui décrit la méthode pédagogique du roman moral. Ainsi Balzac prétend-il bien que l'immoralité d'une partie ne doit être comprise que dans son rapport à la moralité de tout :

En copiant toute la Société, la saisissant dans l'immensité de ses agitations, il arrive, il devait arriver que telle composition offrait plus de mal que de bien, que telle partie de la fresque représentait un groupe coupable, et la critique de crier à l'immoralité, sans faire observer la moralité de telle autre partie destinée à former un contraste parfait. Comme la critique ignorait le plan général, je lui pardonnais d'autant mieux qu'on ne peut pas plus empêcher la critique qu'on ne peut empêcher la vue, le langage et le jugement de s'exercer⁶³³.

Il nous semble bien que ce jugement, relatif à la *Comédie humaine* en tant que cycle, s'applique a fortiori au roman en temps qu'œuvre, à lire dans une expérience diachronique. C'est la raison pour laquelle on peut dire que la noétique romanesque, dans sa dimension diachronique, commande l'ironie comme une propriété nécessaire : non pas un « trait générique » à imiter pour s'inscrire dans le genre, mais le symptôme phénotypique d'un certain type d'effort. En l'occurrence, l'effort du roman à se constituer pour son lecteur comme lieu d'une pensée par expérience phénoménologique. Phénoménologique, c'est-à-dire : pour qui le monde n'existe que comme apparence subjective.

b. Le monde comme phénomène

Sans doute chaque roman prétend-il poser un monde qui lui est propre : ni les temps ni les lieux, et encore moins les personnages, ne se retrouvent de l'un à l'autre. Mais cette prétention elle-même, nous l'avons vu, participe d'une *illusio* romanesque qu'il nous faut problématiser ;

⁶³² Victor Delbos, *Le problème moral dans la philosophie de Spinoza*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 1990, p. 328.

⁶³³ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 27.

c'est la raison pour laquelle l'étude « cosmologique » des textes doit s'efforcer de retrouver, derrière la pluralité des mondes, l'unité du type de monde posé par le roman – si c'est un monde. L'analyse narratologique nous en effet a montré que le roman était caractérisé par une métalepse généralisée. D'un point de vue cosmologique, on l'a pressenti, cela signifie que le monde fictif est une « transcendance immanente » ou qu'il n'existe pas indépendamment de la manière dont on nous y donne accès : il s'institue comme phénomène et non comme chose en soi⁶³⁴. C'est la raison pour laquelle c'est une analyse de la manière de présenter le monde fictif qui nous permettra seule de comprendre la nature de ce monde : il faut donc naturellement nous pencher sur la figure du narrateur.

La modalisation

Revenant, en quelque sorte, en arrière, par rapport aux acquis de la narratologie structurale, nous tâcherons d'élucider le rôle de la figure du narrateur à travers le seul concept de « modalisation », qui englobe ceux de « voix » et de « mode ». Dans *Discours du récit*, Genette avait proposé en effet d'étudier la figure du narrateur à travers deux catégories, celle de *mode* narratif, soit la « régulation de l'information narrative⁶³⁵ » et celle de *voix*, soit « la subjectivité dans le langage⁶³⁶ », dans une analyse à tiroirs d'une grande précision qui permettait de dresser toute une typologie des narrateurs possibles. Il propose ainsi d'échapper à la « fâcheuse confusion » entre « la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur ?*⁶³⁷ » Revenant dans *Nouveau discours du récit* sur les raisons de cette distinction, il écrit : « la voix du narrateur est bien toujours donnée comme celle d'une personne, fût-elle anonyme, mais la position focale, quand il y en a une, n'est pas toujours identifiée à celle d'une personne : ainsi, me semble-t-il, en focalisation externe.⁶³⁸ » En effet, quand la *voix* du narrateur concerne le degré de subjectivité des informations, le mode de focalisation concerne leur incomplétude. Dans le cadre d'une comparaison avec l'épopée, il est légitime de voir dans le mode narratif et la voix du narrateur deux dimensions complémentaires de la modalisation du récit. En ce sens,

⁶³⁴ Sur cette distinction, voir Emmanuel Kant (2006), « Esthétique transcendantale ».

⁶³⁵ Gérard Genette (2007), p. 164.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 220.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 340.

toute narration romanesque est modalisée : le roman n'est jamais à la fois objectif et non focalisé.

Que le récit soit subjectif, cela signifie simplement qu'il existe un narrateur qui le raconte. Si d'après Genette, c'est le cas non seulement de tout roman, mais aussi de tout énoncé⁶³⁹, nous verrons tout à l'heure que ce n'est précisément pas le cas du récit épique, et que l'on ne peut comme il le fait identifier Homère à la catégorie (déjà, en soi, problématique) de « narrateur absent » de l'*Iliade*⁶⁴⁰. Pour le reste, nous renvoyons aux analyses de Genette sur la manière dont la voix du narrateur organise le récit dans la plupart des romans – que le narrateur appartienne ou non au monde de l'histoire, qu'il soit ou non de même niveau narratif⁶⁴¹. Il nous faut malgré tout questionner son affirmation selon laquelle « Homère *et* Flaubert sont l'un et l'autre totalement [...] absents⁶⁴² » de l'*Iliade* et de l'*Éducation sentimentale*, laissant la possibilité que le récit soit tout autant objectif ici que là.

Or, à la différence de l'épopée homérique, *L'Éducation sentimentale* est une œuvre essentiellement ironique, au sens où l'objectivité apparente de la voix décrivant chaque scène dissimule un jugement dont l'histoire dans sa totalité doit être la leçon⁶⁴³ : l'ironie structurelle, dont nous avons analysé plus haut les tenants diachroniques, a nécessairement des effets en termes synchroniques, dès lors que le lecteur la repère (ce que l'inscription générique du texte l'invite à faire). On peut donc dire que loin d'être absent, le narrateur se désolidarise en permanence de son héros, et le condamne dans la performance même du récit. Dans le cas de Flaubert, on peut, avec Bourdieu, considérer que l'auteur se cache lui-même derrière le narrateur, dans la mesure où « Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent, dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric⁶⁴⁴ » et chaque phrase comporte le jugement silencieux de l'écrivain en plus de celui du narrateur. Dans tous les cas, ce jugement est silencieux ; et il faut faire la différence entre la voix « explicite » du narrateur et ce type d'ironie qui constitue bien d'une certaine manière ce que Lukács appelle (paradoxalement) « l'objectivité du roman.⁶⁴⁵ »

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 219. Voir aussi Gérard Genette (1979), p. 61-69.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 255-261.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 255-256. Je souligne.

⁶⁴³ Voir Christopher Prendergast, « Flaubert: Writing and Negativity », in *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 8 (Spring, 1975), n° 3, pp. 197-213.

⁶⁴⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁴⁵ Georg Lukács (1989), p. 87.

Cela n'empêche : même lorsqu'ils sont « objectifs », les romans sont (à la différence des épopées) « focalisés ». *L'Éducation sentimentale* exemplifie parfaitement une telle propriété, comme tous ceux qui participent du « réalisme subjectif » – ou, pour le dire mieux (et ne pas confondre la « voix » et le « mode ») de l'« objectivisme focalisé ». En effet, c'est la focalisation que vise Michel Raimond lorsque, analysant le roman de Flaubert sous cette étiquette de « réalisme subjectif », il le définit comme « un effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste⁶⁴⁶ ». Il s'agit ici bien de ce que Genette appelle le *mode* de narration, non de la *voix*. Quoi qu'il en soit, cette catégorie de « réalisme subjectif » peut faire écho aux travaux de Georges Blin, étudiant « les restrictions de champ » chez Stendhal. Dans *Stendhal et les problèmes du roman*, celui-ci montrait déjà la différence entre le mode romanesque et ce qu'il appelle « l'objectivité épique⁶⁴⁷ » : « Il est clair que tout roman réalise une organisation hiérarchique du monde par la seule façon dont l'auteur a décidé de la hiérarchie de ses personnages au nombre desquels il a sacré roi son “héros”⁶⁴⁸ ».

Le roman, particulièrement chez Stendhal, reste d'après Blin à hauteur de point de vue. Ainsi, au séminaire :

Le portier a conduit le nouvel arrivant devant un homme « couvert d'une soutane délabrée » dont il nous est appris seulement qu'il avait l'air en colère et prenait l'un après l'autre une foule de petits carrés de papier qu'il rangeait sur sa table après y avoir récrit quelques mots. » C'est tout, parce que c'est là tout ce qu'a, dès l'abord, surpris le regard non prévenu de Julien ; lorsque, ensuite, l'individu installé derrière la table nous est évoqué avec plus de détail, notre vue ne saisit, là encore, que ce qui a frappé le malheureux garçon⁶⁴⁹.

Le roman, quand bien même l'étiquette de « réalisme » semblerait désigner l'absence totale de focalisation, est toujours focalisé. Autrement dit, le narrateur, loin d'être une instance neutre, est « un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.⁶⁵⁰ » D'où les « restrictions de champ » ; et lorsque celles-ci ne sont pas attachées à tel ou tel personnage en particulier, il faut encore parler, comme le propose Dufour à propos de Stendhal, de « focalisation dépersonnalisée », et non pas d'absence de focalisation : « Ni focalisation interne (qui

⁶⁴⁶ Michel Raimond, « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, pp. 299-310, p. 299.

⁶⁴⁷ Georges Blin, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁵⁰ Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? » [1958], tr. fr. A.-M. Buguet, in R. Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points essais, 1977, pp. 59-84, p. 72.

implique une conscience), ni focalisation omnisciente ou externe, la focalisation dépersonnalisée a pour personnage focal un corps anonyme, sans nom, sans histoire, sans déterminations, dont l'existence n'excède pas la vie sensitive.⁶⁵¹ »

Subjective ou objective, la narration romanesque est ainsi toujours modalisée. C'est la raison pour laquelle on peut affirmer que le roman propose moins un « monde possible » qu'un « phénomène » de monde possible, c'est-à-dire un monde tel qu'il peut apparaître à une conscience – et non pas en soi. En cela, on comparera avec profit le roman avec la phénoménologie de Hegel.

Le savoir absolu du monde

Selon Hegel, la phénoménologie est la « science » *de ce qui apparaît* à une subjectivité humaine : elle redonne « l'expérience de la conscience »⁶⁵², ou encore le chemin par lequel une perception d'abord seulement subjective aboutit peu à peu à la contemplation effective d'une vérité objective (contenue en réalité de manière latente dans la perception première). L'expérience, en effet, peut être décrite comme

le chemin de la conscience naturelle qui se propulse jusqu'au savoir vrai ; ou comme le chemin de l'âme qui parcourt la série de ses figurations comme des stations qui lui sont proposées par sa nature, en sorte qu'elle se purifie jusqu'à l'esprit en atteignant, par l'expérience complète d'elle-même, à la connaissance de ce qu'elle est en soi-même⁶⁵³.

Nous nous en souvenons, nous avons étudié avec Ricœur la dialectique temporelle de la concordance et de la discordance ; nous comprenons maintenant que cette dialectique énonce la structure d'une phénoménologie fictive, c'est-à-dire d'un texte destiné à une conscience possible : comme pour la phénoménologie de Hegel, le roman organise une structure symbolique autour d'une place vide qui est la perception d'une conscience possible (place que prendra le lecteur) à laquelle il offre, de manière d'abord apparemment désordonnée, une série de figures (de personnages, d'événements) dont la logique ne sera perçue qu'une fois le roman fini. Dans ce cadre, le lecteur tend à s'identifier, peu à peu, avec le narrateur : c'est seulement à la fin d'une lecture consistant à parcourir un ensemble de phénomènes subjectifs, que la

⁶⁵¹ Philippe Dufour (2010), p. 387.

⁶⁵² Voir Martin Heidegger, « Hegel et son concept de l'expérience », in *Chemins qui ne mènent nulle part* [1950], tr. fr. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, pp. 147-252.

⁶⁵³ Georg W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit* [1807], tr. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, t. I, p. 94.

conscience du lecteur s'élargit à la dimension du savoir absolu (sur le monde fictif en question) et qu'il acquiert la connaissance rétrospective du narrateur. Celui-ci est donc à la fois universel (connaissant déjà, dès le début, tout le monde fictif) et particulier (il prend pour accompagner le lecteur la forme d'une conscience le découvrant : il *focalise*). Pareil au Dieu chrétien, qui fournit le modèle hégélien de l'Esprit, le narrateur est un « esprit omniscient et omniprésent qui crée cet univers⁶⁵⁴ » et, en même temps, un point de vue se particularisant pour le raconter. À la première lecture, le récepteur ne peut distinguer ces deux fonctions de création du monde et de narration. Pour lui, le narrateur « constitue cet univers nouveau et unique en prenant forme et en se mettant à parler, en l'évoquant lui-même par son verbe créateur.⁶⁵⁵ »

Ainsi, le narrateur possède le savoir absolu, et se particularise dans la narration pour prendre la forme d'une conscience (avec laquelle s'identifie celle du lecteur dans l'acte de lecture) ; si cette connaissance est bien « la connaissance de ce qu'elle [la conscience] est en soi-même », comme le dit Hegel à propos de sa phénoménologie, c'est que, plus qu'une histoire, ce sont les consciences de ses personnages que nous donne à lire le roman. C'est ainsi que le roman se fait science de la conscience (*Madame Bovary* sera « la somme de ma science psychologique et n'aura une valeur originale que par ce côté⁶⁵⁶ »). En ce sens, le narrateur n'est pas seulement une conscience possédant le savoir absolu, il est le savoir absolu sur les consciences. Encore une raison qui pousse à affirmer, cette fois avec J.-L. Chrétien, qu'il occupe la place traditionnellement dévolue au dieu chrétien :

L'intériorité explorée par le roman moderne a donc une origine théologique et biblique. Le « cœur » biblique est sa condition de possibilité (en tenant compte, certes, de l'approfondissement qu'il a subi au fil des siècles). En même temps, le roman mord la main qui l'a nourri, se rebelle contre sa source, d'où la réserve ou la condamnation qui subsistent longtemps vis-à-vis de lui dans les esprits religieux, car le narrateur prend la place de Dieu⁶⁵⁷.

Ainsi, la narration romanesque, en pénétrant dans l'intimité d'une conscience (celle du personnage), la donne à lire à une autre conscience (celle du lecteur), et la conscience (la

⁶⁵⁴ Wolfgang Kayser, art. cit., p. 80.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 3 juillet 1852, cité par Gisèle Séginger, « Introduction », in G. Séginger et P.-L. Rey (éds.), *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 11-20, p. 13.

⁶⁵⁷ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman*, t. I, « La conscience au grand jour », Paris, Minuit, 2009, p. 23. C'est Chrétien qui souligne.

narration modalisée) est le mode même de cette donation : c'est parce que la narration est modalisée que le lecteur, en lisant, peut avoir l'impression de percevoir lui-même la conscience d'autrui, c'est-à-dire de faire une expérience impossible dans la vie courante : « La possibilité de l'impossible, c'est-à-dire de la pénétration dans l'intimité d'une autre conscience, est une caractéristique essentielle de la fiction comme telle, et qui la distingue de l'histoire, ce que de nos jours a médité Dorrit Cohn.⁶⁵⁸ » Ainsi, chez Stendhal, les personnages écoutent-ils leurs pensées comme le tic-tac d'une horloge et les personnages eux-mêmes vivent dans l'impression que le lecteur les perçoit : à la fin du *Rouge et le Noir*, Stendhal fait dire à Julien : « Je suis hypocrite comme s'il y avait là quelqu'un pour m'écouter » (p. 652). C'est la raison pour laquelle Chrétien peut noter que pour Stendhal, « *la parole intérieure est une parole extérieure qui n'aura pas été prononcée*. L'intérieur est l'extérieur, l'autre de l'extérieur, mais tout comme lui, du même ordre et sur le même plan.⁶⁵⁹ » Manière, pour Stendhal, de suggérer que même en soi, on est toujours en représentation :

la sociabilité modèle l'intérieur [...]. L'intériorité ne forme pas le lieu de la transparence, ni d'une vérité plus haute, et le chemin qui va vers l'intérieur, par le biais du monologue, ne nous montre que *des extériorités emboîtées les unes dans les autres*, les poupées russes de nos intentions et de nos sentiments, toutes faites du même bois⁶⁶⁰.

Il s'agit moins pour nous, ici, de comprendre l'apport spécifique de Stendhal à la théorie de la conscience que de noter que le roman est bien une phénoménologie au sens où Hegel la définit, c'est-à-dire un dispositif narratif présentant à la conscience sa propre réalité, sous la forme d'une série de figures temporaires se succédant jusqu'à ce que la connaissance complète de l'histoire l'identifie au narrateur. Comme dans la phénoménologie hégélienne, dont on a dit à juste titre qu'elle était le « *roman* de la culture »⁶⁶¹, le décalage entre la contingence (pour le lecteur) du devenir de l'histoire et sa logique (pour le romancier) se résorbe peu à peu dans l'expérience de la lecture qui finit par offrir au premier un point de vue (rétrospectif) absolu sur le sens de l'histoire, point de vue dont il était dépourvu tant qu'il n'avait pas fini sa lecture, même s'il la commandait « dans le dos de sa conscience⁶⁶² » du

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 60. C'est Chrétien qui souligne.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁶¹ Voir Paul Ricœur, « Hegel aujourd'hui », in *Etudes théologiques et religieuses*, n° 3, 1974, pp. 335-355, p. 339. Je souligne.

⁶⁶² Georg W. F. Hegel, *Concept préliminaire*, tr. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1970, § 25, pp. 291-292. Dans

lecteur, en gérant l'ordre des péripéties. Du point de vue « cosmologique », cela veut dire que le « monde », dans son objectivité, à la fois commande le parcours des figures, et en même temps n'apparaît au lecteur dans sa vérité qu'à la toute fin. Schème diachronique (l'intrigue) et schème synchronique (le monde) s'articulent dans une expérience de la conscience que nous ne sommes pas les seuls à rapprocher de la phénoménologie hégélienne. Voici en effet comment Pierre Macherey résume la conception hégélienne de l'expérience telle qu'elle se donne à lire dans la *Phénoménologie de l'Esprit* :

Dans cet ouvrage, où sont jetées les bases d'une anthropologie philosophique, Hegel reconstitue l'itinéraire suivi par la conscience humaine qui, à travers une série d'expériences crucifiantes, tend à surmonter le déchirement qui la constitue à l'origine comme conscience : ce déchirement est celui qui oppose ses convictions subjectives, vouées les unes après les autres à être déçues, à la vérité objective, qu'elle cherche désespérément à atteindre⁶⁶³.

L'intrigue de la *Phénoménologie de l'Esprit* ressemble à celle d'un roman en ce que la rencontre de ces figures successives (ces phénomènes) dessine l'expérience de la conscience subjective, une expérience amenée à se dépasser dans la contemplation d'une vérité objective (le monde) :

Pour finir, la conscience comprend en se confrontant, ultime épreuve, à l'idée du « savoir absolu », qu'il lui faut disparaître en tant que conscience dont l'existence est entièrement dépendante de l'opposition entre le subjectif et l'objectif, et qu'elle doit laisser la place à l'esprit [*Geist*], qui n'est pas une nouvelle de ces « figures » parce qu'il est dès le départ, dans sa nature essentielle, libéré de cette opposition, ce qui lui permet de reprendre, sur de tout autres bases la tâche que la conscience n'était pas parvenue à accomplir. Résumée ainsi, la trajectoire reconstituée de ce sidérant ouvrage de philosophie qui n'a pas fini d'intriguer ses lecteurs, ressemble fort à celle qui fournit sa matière à la forme littéraire du *Bildungsroman*, « roman de formation », dont Goethe est considéré comme l'un des principaux initiateurs : tout se passe comme si Hegel s'était employé à écrire, avec les concepts et les modes d'argumentation de la philosophie telle qu'il la concevait, une sorte de « roman de la conscience », en faisant le récit détaillé des épreuves qui la conduisent pour finir, non cependant à son assomption, mais à une métamorphose qui, à partir d'une remise en cause radicale du point de vue qui la définit, implique sa disparition⁶⁶⁴.

Étant entendu que cette vérité ne peut être atteinte d'un coup, mais seulement à l'issue (dialectique : par elle et contre elle) de cette expérience, on peut en effet considérer que tout

ce passage, Hegel décrit le mouvement même de son ouvrage *La Phénoménologie de l'esprit*, qui est à la fois une introduction, selon la logique perceptive de la conscience, au Savoir Absolu, et en même temps qui est commandé (mais par derrière) par le savoir absolu.

⁶⁶³ Pierre Macherey (2013), p. 56.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

roman, proposant au lecteur (comme conscience subjective) une expérience déroutante (surprenante, pleine de suspense) qui, par la multiplication des figures phénoménales, l'amène finalement à la contemplation de la vérité du monde, repose sur un schème narratif relativement identique. Le schème diachronique du roman (l'intrigue) apparaît en cela comme le moyen de faire de la littérature une expérience menant son lecteur à la saisie du schème synchronique véritable : le passage de l'ignorance au savoir, grâce à la succession réglée des scènes successives, délivrant peu à peu le sens de l'existence – grâce à la résorption progressive d'une ignorance organisée par les temps et par les points de vue.

En cela, le roman pense, car l'expérience de la conscience est un mode de pensée. Il fait penser son lecteur, qui prête sa conscience à cette expérience : ce faisant, il l'éduque, non en lui assénant des thèses, mais en le poussant à saisir le sens d'une expérience essentielle. Macherey parle du « roman de formation ». On parle aussi parfois du « roman d'éducation » pour qualifier le *Bildungsroman*, sous-genre qu'on appelle aussi le « roman d'apprentissage » ou « d'initiation »⁶⁶⁵. Mais en réalité, tout roman est une éducation de la conscience par l'expérience ; et en proposant une représentation intradiégétique de l'éducation, le *Bildungsroman* trouve simplement sa formule illocutoire⁶⁶⁶, c'est-à-dire le moyen de faire (éduquer le lecteur) par le dire (le récit d'une éducation).

c. La pensée en acte

Le roman pense, disons-nous, dans la mesure où l'organisation des scènes n'est pas au service de la démonstration d'une thèse arrêtée, mais d'une expérience dont il revient au lecteur de saisir le sens. Ce qui dans la philosophie hégélienne se nomme « savoir absolu » et qui donne la clé de la succession des figures multiples, n'existe pas dans le roman, qui s'abstient de conclure. S'il le fait malgré tout, « le roman (ou le film) cesse de penser. Il fournit une morale pour paresseux.⁶⁶⁷ » On peut opposer ainsi les romans à proprement parler et les romans à thèse, qui « formulent eux-mêmes, d'une façon insistante, conséquente et inambiguë, la (ou les) thèse(s) qu'ils sont censés illustrer⁶⁶⁸ ». Le « véritable » roman, au contraire, pense dans

⁶⁶⁵ Pour une clarification conceptuelle, voir Denis Pernot, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », in *Romantisme*, 1992, n° 76. pp. 105-119.

⁶⁶⁶ Voir John L. Austin, *op. cit.*, pp. 114-118.

⁶⁶⁷ Philippe Dufour (2010), p. 334.

⁶⁶⁸ Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 18.

et par la narration : il est « l'idée devenue narration, la narration devenant idée.⁶⁶⁹ ». Loin que le procès narratif ne soit une illustration de sa conclusion, comme dans le roman à thèse (ou dans l'apologue), la pensée romanesque est un acte, jamais achevé. Il réside dans la co-présence polyphonique des personnages. Comprendre le sens de cette pensée revient donc pour le lecteur à coordonner les différentes perspectives proposées par le texte.

La pensée par personnages

L'œuvre (re)présente un monde, dont nous avons vu qu'il est avant tout un *phénomène* de monde (un monde tel qu'il apparaît à une conscience), dans une intrigue dont le devenir narratif dessine une expérience. Au centre de ce dispositif, cosmologique et narratologique, on trouve le personnage principal : il est une conscience (qui se représente un phénomène de monde) dont l'évolution est bien souvent l'enjeu de l'intrigue. Dans la mesure où toute « morale » est absente (lorsqu'il n'est pas roman à thèse), la pensée du roman n'existe donc que « dramatisée⁶⁷⁰ » dans les personnages et dans leurs relations : ils sont, derrière la représentation du monde et l'intrigue, les moyens que se donne le roman pour penser, ceux auxquels accède le lecteur et à l'aide desquels il pense lui-même. Le roman, et non le romancier, qui d'une certaine manière est contraint par ses personnages, par la logique de ses personnages : c'est la raison pour laquelle, pour citer un exemple que rappelle Milan Kundera, Tolstoï a finalement écrit la fin d'*Anna Karénine* dans un sens contraire aux valeurs qu'il voulait y faire valoir d'abord⁶⁷¹.

Personnage et expérience

C'est, d'une certaine manière, ce que disait Zola en parlant de « roman expérimental » :

Le romancier part à la recherche d'une vérité. [...] Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société ; et un roman expérimental, la *Cousine Bette* par

⁶⁶⁹ Philippe Dufour (2010), p. 334.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷¹ Voir Milan Kundera (2006a), p. 186. Pour plus de détails, voir Elisabeth Stenbock-Fermor, *The Architecture of Anna Karenina: a history of his writing, structure and message*, Louvain, The Peter de Ridder Press, 1975, pp. 34 *sq.* et François Cornillot, « Anna Karénine : Le dyptique du Ciel et de l'Enfer », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 23, n° 3-4, Juillet-Décembre 1982, pp. 391-404.

exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale⁶⁷².

Si la revendication à l'objectivité scientifique et le positivisme de Zola font sourire aujourd'hui, il n'en reste pas moins qu'il nous met sur la voie de ce que signifie penser par personnages : plutôt que d'illustrer ses thèses dans le roman, l'écrivain doit se comporter comme l'observateur d'une expérience qui produit de la vérité. Sans quoi il ne reste, comme le dit Virginia Woolf, qu'« un suave montreur de marionnettes qui manipule adroitement ses personnages, retouche, reprend, évite, ignore, là où un écrivain plus profond ou plus hardi aurait pris les risques que son sujet comporte⁶⁷³ ». En somme, il ne doit maîtriser que les paramètres de départ (du moins donne-t-il à son lecteur ce sentiment). Une fois ceux-ci mis en place, une fois que les personnages « prennent vie », le romancier n'est plus (ou ne semble plus être) qu'un médium entre le monde fictif et l'expérience du lecteur : tout doit se passer comme s'il « devinait » l'histoire dans ses personnages, comme s'il ne faisait que « réaliser » l'histoire que ces personnages contiennent comme une possibilité objective. L'action du roman, déterminée par les relations des personnages, puisqu'elle contraint même la pensée de son créateur (interprète du drame possible), contraint *a fortiori* celle de son « simple » lecteur (interprète du drame écrit) : c'est la raison pour laquelle, grâce à leurs personnages, « les romans sont [...] des instruments de pensée. Ils taillent, condensent, clarifient, intensifient l'expérience de telle manière que sa signification, ou son absence de signification, ou l'ambiguïté de cette signification non seulement soit plus facilement comprise, mais que cette compréhension soit le but de l'expérience proposée par le roman.⁶⁷⁴ »

Le personnage et l'idée

Qu'est-ce en effet qu'un personnage ? C'est un élément du monde fictif (objet de la cosmologie) qui fait avancer l'intrigue (objet de la narratologie), ou bien directement par ses

⁶⁷² Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 64.

⁶⁷³ Virginia Woolf in *L'art du roman*, tr. fr. R. Celli, Paris, Seuil, Points, Signatures, 2009, p. 138.

⁶⁷⁴ Martin Price, *Forms of Life: character and moral imagination in the novel* [1983], Yale University press, 2009, p. XIV. Je traduis.

actions s'il est personnage principal, ou bien en constituant un second plan par rapport auquel le lecteur peut percevoir l'évolution du personnage principal. C'est ainsi que le roman pense par la mise en scène, à chaque fois, d'une (ou plusieurs) idée, comme l'écrit Balzac à propos de Stendhal, « devenue personnage⁶⁷⁵ ». Reste encore à savoir quel est le mode de présence de l'idée dans le personnage, ou le rapport de celui-ci à celle-là : le personnage est une conscience, c'est-à-dire un individu (avec une histoire, un corps, un nom singuliers) et en même temps une manière généralisable de se représenter le phénomène de monde⁶⁷⁶. Comme dans la conscience de la personne, l'infinité des traits concrets du personnage n'empêche pas, en effet, qu'on puisse dresser des types : « L'homme se définit par un sens global : un projet unique d'être-au-monde. Les traits concrets sont indéfiniment variables, mais les projets fondamentaux sont en petit nombre : volonté ou refus de puissance, effacement, adoration, attitude de pur spectateur.⁶⁷⁷ » C'est précisément cette manière de tenir ensemble l'individuel et l'universel dans le personnage que Robbe-Grillet reprochait au roman classique : « car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie.⁶⁷⁸ » Nous n'avons pas besoin de suivre Robbe-Grillet jusqu'à ce « il faut » problématique, mais on peut au moins dire que c'est possible en droit. Cela suffit pour le point qui nous importe.

Bien sûr, d'un point de vue matériel, le lecteur n'a pas accès à un individu, mais à une série de phrases : « Envisagé dans sa globalité, le travail du lecteur consiste à convertir une suite linguistique en une série de représentations qui transcendent le texte.⁶⁷⁹ » Il faut alors considérer trois niveaux dans la structure du personnage : la série des signes linguistiques (signifiant) représente un individu (signifié), mais cet individu signifie lui-même un certain rapport au monde (idée). On retrouve la structure du « mythe », « système sémiologique second »⁶⁸⁰, telle qu'elle a été étudiée par Barthes. Dans le temps de la lecture, c'est en effet d'abord à des noms que le lecteur a accès, noms vides ou « asémantèmes »⁶⁸¹ peu à peu « remplis » par des portraits : portrait de M. de Rênal (pp. 47-53), de Mme de Rênal (p. 58),

⁶⁷⁵ Honoré de Balzac, « Etudes sur M. Beyle » (1840), in *Écrits sur le roman*, Paris, LGF, 2000, p. 201.

⁶⁷⁶ Nous reviendrons sur ce point plus bas, en suivant la pensée de Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* [1929], tr. fr. I. Koltcheff, Paris, Seuil, Points essais, 1998.

⁶⁷⁷ Alphonse de Waelens, « La phénoménologie du roman : Deux conférences d'Alphonse de Waelens », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88e Année, n° 3 (Juillet-Septembre 1983), pp.289-297, p. 293.

⁶⁷⁸ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 31.

⁶⁷⁹ Vincent Jouve (1998), p. 27.

⁶⁸⁰ Roland Barthes, « Le mythe aujourd'hui » [1956], in *Mythologies*, Paris, Seuil, Points essais, 2001, pp. 179-233, p. 187.

⁶⁸¹ Philippe Hamon (1972), p. 98.

de Julien, d'abord indirectement par M. de Rênal (p. 56-57), puis directement (p. 63-64). Ainsi l'individualité de chaque personnage prend-elle forme pour le lecteur. Mais peu à peu, derrière ces portraits, le lecteur devine les idées qu'ils représentent, chacun étant le sujet d'une histoire toute ensemble sociale et affective, psychologique, économique et politique, dans la France de 1830 dont *Le Rouge et le Noir* se veut la chronique. C'est la comparaison des personnages qui achève ce processus : par *différence*, le lecteur comprend l'idée que chacun est censé représenter.

Comparer les personnages

Ainsi, les portraits (ou le récit de ce qu'ils pensent, disent, font) valent moins en tant que tels (pour décrire des individus) que parce qu'ils permettent de mettre en rapport ces différentes existences individuelles. Comme l'écrit Philippe Hamon, « la “signification” d'un personnage [...] ne se constitue pas tant par *répétition* [...] ou par *accumulation* [...] que par *différence* vis-à-vis des signes de même niveau ou du même système, que par son insertion dans le système global de l'œuvre. C'est donc différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage.⁶⁸² » Ainsi, l'inauthenticité de la relation de Julien à Mathilde est nécessaire pour comprendre sa relation à Madame de Rênal ; réciproquement, figurer l'authenticité provinciale est indispensable à la compréhension de la vanité parisienne.

Mais ce n'est pas tout : comme Jean Prévost l'avait déjà remarqué, l'abbé Chélan et l'abbé Pirard, Maslon et Castanède, de Rênal et Valenod, Beauvoisis et Korasoff sont presque identiques : « un trait de plus ou de moins, en modifiant un portrait déjà connu, donne une autre figure⁶⁸³ ». Les personnages se comprennent ainsi également par ressemblance : « Certains personnages ont un second, un figurant qui leur ressemble, et que le lecteur aperçoit derrière eux, faisant ombre : Bustos derrière Altamira, le duc de Chaulnes derrière M. de La Mole, M. de Luz derrière M. de Croisenois – et jusqu'à une femme de chambre des La

⁶⁸² *Ibid.*, p. 99.

⁶⁸³ Jean Prévost, « Préface », in Stendhal, *op. cit.*, p. 28. Cette préface est la reprise d'un chapitre de Jean Prévost, *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain* [1942], Paris, Gallimard, Folio, 1996.

Mole qui fait la cour à Julien comme Élixa faisait chez M. de Rênal.⁶⁸⁴ » Si Prévost, appelant à témoin nombre de textes, de l'*Iliade* aux écrits de Talleyrand, comprend « ce procédé » comme « une loi de l'esprit humain⁶⁸⁵ » (pas spécifiquement lié, donc, au genre romanesque), il faut noter au moins qu'il acquiert un sens tout spécifique lorsque cette mise en rapport des personnages sert une figure ouverte (une Idée esthétique) et non une thèse, d'une part ; et lorsque la ressemblance des personnages sert à représenter un type d'expérience de la conscience d'autre part.

Quoi qu'il en soit, c'est cette comparaison (ressemblance et différence) qui permet de dépasser le stade de la singularité existentielle, et permet au lecteur de trouver derrière les individualités signifiées par le texte les « axes sémantiques » génériques dont ils sont les représentants :

Ce qui différencie un personnage P1 d'un personnage P2, c'est son mode de relation avec les autres personnages de l'œuvre, c'est-à-dire un jeu de ressemblances ou de différences sémantiques. Ces ressemblances et ces différences se mettent en place par rapport à un certain nombre d'axes sémantiques distinctifs, caractérisés par leur récurrence, et auxquels renvoient, ou ne renvoient pas, les personnages ; par exemple, pour un feuilleton : la beauté, la richesse, la jeunesse, l'amour, etc.⁶⁸⁶

Une fois ces « classes sémantiques » définies, chaque personnage peut apparaître comme le symptôme d'un certain rapport au monde, un type : « On verrait ainsi se former des “classes” de *personnages-types*, définies par le même nombre d'axes sémantiques.⁶⁸⁷ »

L'incarnation

Le roman pense par la mise en rapport des personnages. Par ce moyen, il fait d'eux le support d'expressions de représentations typiques (rapports au monde, « valeurs »). Or, comme le montre Vincent Jouve, « il n'y a, pour un personnage, que trois façons de manifester des valeurs : sa vision du monde passe par ce qu'il pense, ce qu'il dit et ce qu'il fait.⁶⁸⁸ » Ces trois façons reviennent, au fond, à faire du personnage une incarnation symptomatique de l'idée.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Philippe Hamon (1972), p. 99.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁸⁸ Vincent Jouve (2001), p. 35.

Quant aux deux premiers points soulignés par Jouve (ce qu'il pense, ce qu'il dit), on le comprend, il s'agit de mettre le lecteur directement en rapport avec les contenus de conscience de chaque personnage. Si, d'après Vincent Jouve, « dans un roman, c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs⁶⁸⁹ », c'est parce que les actions ont également une valeur de signe : plus précisément les personnages, dans le roman, sont avant tout présentés comme des symptômes. La pensée du roman n'est pas la pensée des personnages, mais une réflexion prenant pour support les idées que les personnages expriment même malgré eux :

La pensée *propre* du roman n'est pas à extraire des répliques ou des réflexions du personnage. Elle s'exprime dans leur forme et non dans leur contenu. Ce que pense et ce que dit le personnage importent moins que le comment et le pourquoi de son langage : le roman observe les mécanismes du psychisme et de la parole. Il empreint dans la forme même une idée de la psychologie ou de la communication⁶⁹⁰.

C'est ainsi que, dans *Le Rouge et le Noir*, ce sont moins les portraits de chacun des personnages secondaires que la façon dont ils parlent et pensent qui permet d'opposer différentes figures de la conscience à celle de Julien, et qui aide le lecteur à tisser, peu à peu, le sens de l'histoire. Jusque dans son apparence corporelle, le personnage est le symptôme d'un rapport au monde : c'est ce que Dufour appelle le « motif chronosomatique ». Il est particulièrement intéressant de noter qu'il le considère, d'ailleurs, comme un fait de genre :

Il existe une pensée de genre. [...] L'idée esthétique est partagée, diffusée. Chaque roman pris isolément construit un système des corps, mais il puise dans une topique commune. C'est cette mémoire du genre qui fait la prégnance de l'idée esthétique, qui charge les occurrences du motif de l'écho des représentations secondaires venues d'autres oeuvres. [...] Le motif chronosomatique est un propre de la pensée romanesque⁶⁹¹.

Pour autant, Dufour ne se demande pas *pourquoi* c'est ainsi que pense le roman, pour quelles raisons les idées passent dans les corps. Il faut, pour le comprendre, considérer la dimension phénoménologique de l'expérience de lecture, que nous avons déjà soulignée plus haut : en passant dans un corps, l'idée devient visible, et peut s'adresser à une conscience – c'est-à-dire au système sensible et perceptif du lecteur possible, autour duquel s'organise la narration

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁹⁰ Philippe Dufour (2010), p. 160.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 199.

romanesque. C'est la raison pour laquelle la voix des personnages révèle moins les idées qu'ils croient dire que les rapports au monde dont ils sont les symptômes : parce que la voix est perceptible par une conscience sensible. Les paroles des personnages valent alors moins pour leur contenu que pour leur matière sensible, et le roman se fait « sociopathologie de la parole quotidienne.⁶⁹² »

La perception des autres

Corps percevants et corps perçus, les personnages de roman sont à la fois des symptômes dont le lecteur doit comprendre le sens, et des consciences singulières dont il doit tour à tour épouser le point de vue dans l'expérience de lecture. Celle-ci, en mettant le lecteur à la place d'une conscience, lui donne à lire les autres consciences comme autres et « le roman démocratique est un roman d'apprentissage sociologique : nous apprenons, avec le héros, à décoder les lois des échanges interpersonnels – tout à coup visibles grâce à une représentation distanciée.⁶⁹³ » C'est ainsi que l'on peut lire, par exemple, l'arrivée de Julien au séminaire :

Julien n'aspire pas d'emblée, comme les séminaristes qui servaient de modèle aux autres, à faire à chaque instant des actions significatives, c'est-à-dire prouvant un genre de perfection chrétienne. Au séminaire, il est une façon de manger un oeuf à la coque qui annonce les progrès faits dans la vie dévote. (p. 263)

On voit là ce que Dufour appelle la « scène ethnographique », caractéristique selon lui de la manière romanesque de penser : l'alliance de la phénoménologie (Julien décrivant les pratiques étranges de ses nouveaux camarades au fur et à mesure qu'il les perçoit) et de l'ironie (par laquelle le narrateur juge l'hypocrisie de la vie dévote) fait du lecteur un complice du narrateur ayant accès à la perception du personnage. Dans ce « dédoublement des regards », Dufour perçoit la reprise moderne du dispositif des *Lettres persanes* :

Désormais, faute de Persans il est besoin de la présence ironique du narrateur pour ponctuer d'un énoncé métacommunicationnel la scène ethnographique. Julien arrive pour la première fois, en compagnie de l'abbé Pirard, à l'hôtel de La Mole : « Les salons que ces messieurs traversèrent au premier étage, avant d'arriver au cabinet du marquis, vous eussent semblé, ô mon lecteur, aussi tristes que magnifiques. On vous les donnerait tels qu'ils sont que vous refuseriez de les habiter ; c'est la patrie du bâillement et du raisonnement triste. Ils redoublèrent l'enchantement de Julien. Comment peut-on être malheureux, pensait-il, quand on habite un séjour aussi

⁶⁹² *Ibid.*, p. 259.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 289.

splendide ! » (p. 337) Cependant, comme Usbek et Rica, Julien accumule les observations et très vite n'est plus impressionné par le cercle des « jeunes gens à moustaches » qui entourent Mathilde. [...] Julien est devenu un *observateur* [...]. Le roman réaliste reposera donc sur cette formule pour décrire la scène ethnographique : le narrateur supplée son personnage, jusqu'à ce que celui-ci acquière une compétence de déchiffrement – avec cette particularité, quand il s'agit d'un personnage désirant frayer dans la haute société, que son désir survit à sa désillusion devant un monde qu'il ne peut plus regarder qu'ironiquement⁶⁹⁴.

Il est intéressant de comprendre en quoi consiste précisément ce régime de pensée ethnographique : moins que rencontrer *un pays lointain du même monde* (comme Jean de Léry, par exemple), il s'agit de découvrir *un autre monde du même pays*. Si Stendhal a besoin d'un héros qui soit paysan et provincial pour peindre les coutumes de l'aristocratie de Paris, c'est que l'expérience phénoménologique que propose le roman repose sur l'idée – fort moderne – qu'un même lieu peut abriter différents rapports au monde, c'est-à-dire, en somme, qu'il existe des classes sociales. Et c'est la profondeur de l'intuition de Bakhtine, d'avoir compris que l'expérience romanesque de la pluralité des consciences mettait avant tout en évidence le différend qui les rend étrangères les unes aux autres, et servait donc à fissurer la représentation harmonieuse d'un monde commun unique, pour mettre en scène l'irréductible pluralité des voix sociales.

La création du sens

Ainsi, la manière romanesque de penser consistera à faire passer le lecteur d'un point de vue à l'autre. Celui-ci, dans la phénoménologie de la lecture, verra tour à tour chacun des personnages passer du premier plan à l'arrière-plan – et retour.

La dialectique des perspectives

Cette articulation des plans permet, d'après Iser, ne serait-ce que la compréhension du texte :

Le rapport entre premier plan et arrière-plan, en tant qu'il est la condition fondamentale de la compréhension, est à la base de toutes les stratégies textuelles. [...] Le choix des normes sociales et des allusions littéraires conditionne toujours la constitution de l'arrière-plan référentiel, lequel à son tour permet la compréhension de

⁶⁹⁴ Philippe Dufour (2010), pp. 297-298.

l'importance des éléments sélectionnés⁶⁹⁵.

Un tel constat, encore une fois, concerne moins (ou pas seulement) le rapport de l'auteur au monde, que l'organisation interne du texte :

Si la combinaison se rapporte à l'organisation intratextuelle, le texte ne s'en présente pas moins en perspective. Cela ne signifie pas seulement que, du point de vue d'un auteur, le texte est construit comme une perspective sur le monde – ce qui est évidemment le cas – ; cela veut avant tout dire que l'organisation interne du texte obéit elle aussi au principe de la perspective⁶⁹⁶.

Cela signifie que le dispositif textuel n'est pas seulement une perspective ou un point de vue (sur le monde), mais une mise en perspective des points de vue. Autrement dit, dans le roman, les points de vue (des personnages) sur le monde apparaissent en perspective les uns des autres. Dès lors, on peut dire que la pensée du roman émerge de la dialectique des différentes perspectives qu'il met en jeu – les points de vue des différents personnages dont il raconte l'histoire, celui du narrateur lorsque sa voix est clairement individualisée, mais aussi la perspective de l'intrigue (le mode de succession des faits de l'histoire) et celle du lecteur modèle, dont la place est comme telle aménagée ou prévue par le texte :

En général, quatre perspectives y font apparaître un arrangement préalable des éléments sélectionnés, et par conséquent une première combinaison du répertoire. Il s'agit de la perspective du narrateur, de celle des personnages, de celle de l'action ou de l'intrigue, ainsi que de celle que vise le lecteur fictionnel⁶⁹⁷.

Dès lors, ce qui rend si difficile d'accès le roman moderne, c'est la problématisation ou le brouillage de chacune de ces perspectives⁶⁹⁸. Pour les textes plus « classiques », le sens du texte dépend de la capacité du lecteur réel à opérer, dans l'acte de lecture, la synthèse de ces quatre perspectives. C'est ce que Wolfgang Iser appelle la « dialectique du thème et de l'horizon », c'est-à-dire le dépassement de l'opposition entre les perspectives :

La dialectique du thème et de l'horizon régit la combinaison principale des perspectives de présentation. Elle permet la compréhension de la communication visée par le texte de fiction. Sa fonction essentielle de médiation consiste en ceci qu'elle permet à la conscience de réception du lecteur de comprendre le rapport du texte à l'environnement contextuel⁶⁹⁹.

⁶⁹⁵ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 359.

⁶⁹⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 187.

Ainsi, le contenu de la pensée du roman (ce que nous avons appelé avec Kant et Dufour « l'Idée esthétique ») sera le produit de l'opération par laquelle le lecteur réel parvient, au terme de sa lecture, à voir dans le texte un tel « système de perspectives⁷⁰⁰ », c'est-à-dire à les synthétiser pour remonter de la multiplicité des idées à une figure unique. Parmi les perspectives, celle du lecteur modèle et de l'intrigue déterminent avant tout la signification du texte ; celles du narrateur et des personnages impliquent aussi des valeurs et des types de rapport du monde.

Les quatre types de coordination

Lire (et comprendre ce qu'on lit) consiste à coordonner ces perspectives. Comme le rappelle Vincent Jouve, on peut compter, avec Iser, quatre types de coordination :

Le récit, selon Iser, se présente en effet comme un ensemble de perspectives : celle du narrateur et celles des personnages principaux. Le lecteur, ne pouvant adopter simultanément tous les points de vue, se déplace au cours de la lecture (selon des modalités strictement déterminées par le texte) de perspective en perspective. C'est à travers la façon dont il coordonne les différents points de vue qu'il construit le sens du récit. Il n'existe que quatre types de coordinations⁷⁰¹.

Parmi ces quatre types de coordination, la première (« par compensation ») relève du roman à thèse : « Tous les points de vue illustrent la même idée : le point de vue du ou des personnages secondaires n'est là que pour compenser les déficiences du point de vue du héros. La coordination par compensation apparaît ainsi comme le propre de la littérature didactique.⁷⁰² » La seconde ne propose pas de solution à l'opposition dialogique des consciences : « La coordination *par opposition* est fondée sur la confrontation de deux points de vue inconciliables. L'opposition entre le point de vue du héros et le point de vue du personnage secondaire, ou encore entre le point de vue du héros et celui du narrateur, aboutit à la relativisation des perspectives l'une par l'autre et contribue, en conséquence, à éveiller l'esprit critique du lecteur.⁷⁰³ » C'est par exemple une telle coordination que l'on pourra trouver dans *Madame Bovary*, aucun des personnages (leurs rapports au monde étant aussi différents que possible) n'étant véritablement valorisé par le roman. Le troisième et le quatrième sont le

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁰¹ Vincent Jouve (2001), p. 136.

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 136-137.

propre de la littérature moderne ou moderniste :

La coordination *par échelonnement* consiste, pour le récit, à proposer un éventail de points de vue dépourvu d'orientation centrale. Il n'y a pas de relation claire entre les différentes perspectives mises en scène : aucune n'explique l'obscurité des autres. En piégeant le lecteur dans son activité d'interprétation, le texte lui montre que le sens du réel est toujours reconstruit. La coordination *par succession* n'est qu'une intensification du processus d'échelonnement⁷⁰⁴.

Les exemples paradigmatiques de ces deux derniers types sont pour Iser respectivement *Le Bruit et la fureur* et *l'Ulysse* de Joyce : ils impliquent pour le lecteur non seulement l'impossibilité de trancher entre les différentes perspectives, mais le sentiment que le monde commun qui les supporte est pulvérisé entre les différents contenus de conscience. Ces deux derniers types de coordination relèvent de ce que Bakhtine appelle la « polyphonie », et que nous appelons « polyphénie », pour la distinguer de la polyphonie épique.

La polyphénie

Dans une célèbre page, Bakhtine propose une définition de ce qu'il appelle la « polyphonie » directement en lien avec la problématique phénoménologique :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses oeuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers* qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. [...] Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau⁷⁰⁵.

La pensée du roman est ou bien didactique (expérience monologique de la conscience), ou bien sceptique (confrontation dialogique des perspectives), ou bien « polyphonique ». Lorsqu'elle est polyphonique, nous dit Bakhtine, elle va jusqu'à impliquer, chez le lecteur, la liquidation du sentiment d'un monde fictif : si la pluralité des consciences intéresse Bakhtine, c'est qu'elle porte avec elle non seulement une multiplicité de parcours dans le monde, mais une pluralité des mondes. Comment cette pluralité des mondes est-elle possible ? Les personnages ne vivent-ils pas par définition dans le même « monde unique et objectif » (le

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine (1998), p. 35. C'est Bakhtine qui souligne.

« monde fictif ») ? On l'a vu, le roman ne présente qu'un phénomène de monde. La pluralité des consciences présentées comme équivalentes implique donc naturellement l'irréductible multiplicité des phénomènes de monde, différents et incommensurables. C'est bien le concept de « conscience » qui permet ici de penser cette pluralité : la conscience, en effet, telle qu'elle est conçue, après Hegel, par les phénoménologues dont on sait que Bakhtine a reçu l'influence⁷⁰⁶, peut être définie comme l'activité (« noèse ») de constitution du sens de l'objet (« noème ») par le sujet, à partir d'un donné réel qui, dans son objectivité, échappe⁷⁰⁷. La polyphonie du roman est donc la pulvérisation du monde commun objectif dans une pluralité de consciences constituantes irréductibles l'une à l'autre. Raison pour laquelle nous l'appelons « polyphénie », pour la distinguer de la polyphonie des discours politiques dans l'épopée, qui implique au contraire la réaffirmation du caractère commun et partagé du monde⁷⁰⁸. Nous proposerons d'appeler « polylogie » ce second type de polyphonie, épique.

Contrairement à la polylogie, la polyphénie implique à la fois l'abandon de la position surplombante de l'auteur imposant son monde à ses personnages et l'autonomisation de la vision du monde (et donc du monde) de chaque personnage – vision à laquelle nous avons accès à travers leur discours :

Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original⁷⁰⁹.

Les voix, dans l'œuvre que Bakhtine appelle « polyphonique » (et qui relève plus particulièrement de ce que nous appelons « polyphénie»), se combinent les unes aux autres sans s'identifier jamais à la pensée de l'auteur : elles dessinent bien plutôt, à l'issue du parcours

⁷⁰⁶ Voir Maryse Dennes, « Bakhtine, philosophe ? », in C. Depretto (éd.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 79-106, p. 95-96 : « La démarche de Bakhtine témoigne ici bien plus exactement d'une orientation phénoménologique de sa pensée. Les traces de cette orientation étaient déjà perceptibles dans ses premiers écrits, alors qu'il évoluait précisément dans un contexte intellectuel ouvert à la pénétration de la pensée de Husserl. Dans son article sur la philosophie en Russie, Georges Kline souligne que Bakhtine, au début des années 20, « subit l'influence de la philosophie du langage et de la théorie de l'art de G. Chpet ». Or G. Chpet est le représentant le plus typique de la pensée de Husserl à cette époque, en Russie. »

⁷⁰⁷ Voir Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie* [1929], tr. fr. G. Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1995.

⁷⁰⁸ Nous en proposons l'analyse plus bas, lors de notre développement sur la noétique de l'épopée.

⁷⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine (1998), p. 35.

(par la conscience du lecteur) de l'ensemble de ces rapports au monde, une figure béante, en soi à jamais ouverte. Chacune de ces figures est développée mais problématisée par les autres, comme pour prémunir la conscience du lecteur d'y adhérer naïvement. L'esprit critique ainsi éveillé, il lui revient de tenter une synthèse de l'expérience polyphénique qui lui a été proposée.

L'éducation à la liberté

Nous avons ainsi la clé de la noétique du roman : celui-ci s'oppose au roman à thèse lorsqu'il est sceptique, ou polyphénique. Dans le premier cas, il représente un monde dont aucune vérité ne parvient à trouver le fin mot : comme dans *Le Rouge et le Noir*, dont on a souvent glosé sur le « double dénouement »⁷¹⁰ comme si c'était une anomalie, il laisse à la conscience du lecteur la responsabilité de juger à partir des éléments de contenus qu'il a « machinés » et disposés les uns par rapport aux autres. La figure totale de l'intrigue relève de ce que nous avons appelé, à la suite de Kant, une « Idée esthétique ». Le sens du roman ne s'arrête pas dans une thèse, mais prend la forme d'un mouvement infini entre deux positions, qui donne à penser. Dans le second cas, celui de la véritable polyphénie, la pluralité des consciences ne se synthétise tout simplement pas : l'acte de lecture se constitue alors comme le lieu d'une crise auquel le lecteur essaie (sans aucune assurance d'y parvenir) de répondre. Le sens du roman n'y est pas fixé ; l'œuvre appelle un acte de lecture qui, pareil à un acide, ronge l'idée même de monde commun, jusqu'à risquer de la faire disparaître.

Dans les deux cas, loin d'être le lieu d'expression de *thèses*, c'est bien le roman dans son « niveau quatre » (la manière dont s'y coordonnent les perspectives dans une totalité) qui pense (selon le mode de l'expérience d'une conscience possible) et donne matière à penser au lecteur (en tant que conscience réelle « se branchant » au dispositif). Il le fait sans jamais laisser la main au concept ; tout se passe même comme s'il se donnait pour tâche d'en libérer l'imagination, en poussant le lecteur à penser par lui-même le sens de l'histoire qu'il a lue. L'expérience de la conscience, qui est le mode de pensée du roman, revient donc aussi à une éducation à la liberté de l'imagination de son lecteur, puisque cette insoumission de l'Idée

⁷¹⁰ Voir Cornelis Jacobus Greshoff, « "Julianus Bifrons" ou le double dénouement du "Rouge et Noir" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84e Année, n° 2, Stendhal (Mar. - Apr., 1984), pp. 255-270.

esthétique à tout concept garantit ce que Kant appelle le « libre jeu des facultés », c'est-à-dire le fait que l'imagination ne se soumette pas à l'entendement, comme c'est le cas lors de l'usage gnoséologique des facultés⁷¹¹. Le plaisir pris à la lecture sera alors fonction de ce sentiment de liberté : « c'est sur ce sentiment de la liberté dans le jeu de nos facultés de connaître, qui doit être en même temps final, que repose ce plaisir, qui est seul universellement communicable, sans se fonder cependant sur des concepts.⁷¹² » C'est parce qu'il « décolle » l'imagination de toute adhésion à un concept et empêche la conscience du lecteur d'adhérer à aucune des thèses déterminées, représentées par les personnages-symptômes, que l'on peut dire avec Vincent Jouve que le roman « éveille l'esprit critique » du lecteur ou qu'il s'essaie à lui montrer que « le sens du réel est toujours reconstruit ».

Expérience de la conscience insoumise à la monologie (dans ses deux dimensions de *mono* et de *logos*), exercice d'une pluralité irréductible de rapports phénoménologiques au monde, le roman pousse son lecteur à émanciper son imagination de l'oppression du concept et de la corruption des idées univoquement reçues. Le genre romanesque articule donc la formation (la *Bildung*) du lecteur (on a vu dans la partie précédente que les circonstances matérielles de l'acte de lecture sur livre l'y préparaient) et la nécessité d'échapper à un point de vue stéréotypé sur le monde. Plus encore, elle l'en « décolle » et, dans le cas des romans polyphéniques, qui mènent à son terme la logique des romans réalistes, le pulvérise pour n'affirmer finalement que la seule existence de la conscience singulière.

*

L'analyse noétique a tâché de le montrer, l'effort du roman, en émancipant l'imagination du lecteur de la mainmise du concept et en le poussant à opérer une critique du monde commun, sert une éducation à la liberté. Il s'inscrit donc dans un projet éthique. Alors que le « contrepoint » de ce chapitre montrera que le dispositif romanesque s'est historiquement institué comme une réponse pragmatique aux paradoxes d'une telle « éducation à la liberté » (comment *forcer* quelqu'un à *être libre* ?), la partie suivante se proposera d'étudier plus précisément cette dimension éthique. Avant cela, il nous faut présenter la noétique de l'épopée.

⁷¹¹ Emmanuel Kant (1993), p. 63-64.

⁷¹² *Ibid.*, p. 203.

2. L'épopée ou la recomposition du monde

Comme le roman, l'épopée pense de manière narrative, par la représentation d'une histoire ayant lieu dans un monde ; mais la différence des genres concerne à la fois le fonctionnement du récit et le mode de représentation du monde.

À l'inverse du roman, l'épopée prétend tirer, sans plus, son histoire d'un fonds traditionnel : l'analyse rhétorique nous l'a montré. En réalité, comme l'étude de son économie l'a prouvé, elle ne reprend pas tel quel ce fonds, mais le recompose. Si, pour reprendre les catégories de Genette, l'histoire qu'elle raconte a déjà été racontée, le récit qu'elle en propose est inédit. Grâce à cette distinction, on comprend que la fixité du monde des héros dont parlait Lukács à propos de l'épopée⁷¹³ n'implique en rien que l'épopée soit l'oeuvre d'un monde fixe : le récit qu'elle est, précisément, consiste à la mise en mouvement (vers un nouvel ordre) de cette fixité de l'histoire (et derrière elle, du monde représenté). Ce qui ne signifie pas que l'organisation du récit épique soit plus contingente que celle du roman – mais nous avons deux types très différents de nécessité : d'un côté, la résorption progressive d'une ignorance organisée (ce que nous avons appelé l'« expérience », puis l'« éducation »), de l'autre, la recomposition originale de séquences déjà connues, et derrière elles, du monde commun.

a. Le monde commun

Depuis Hegel et Lukács, il est convenu de considérer que « le monde de l'épopée », caractérisé par sa fixité, est une totalité organisée. L'expression, pour ses défenseurs, doit valoir (au nom de ce que nous avons appelé plus haut le « réalisme épistémologique ») dans les deux sens du génitif : la fixité du monde dans lequel se déroule le voyage d'Ulysse étant interprétée comme un gage de la fixité de celui dans lequel l'aède en raconte les péripéties. L'application des outils de la « cosmologie » (au sens de l'analyse des « modes » et des « voix » qui donnent accès au monde) montre qu'il faut bien plutôt parler de l'*objectivité* de l'accès à un monde *unique* (au niveau du seul signifié : le monde d'Ulysse).

⁷¹³ Georg Lukács (1989), p. 54.

Objectivité

Dans son *Esthétique*, Hegel consacrait déjà quelques pages fameuses à l'épopée. Pour lui, le genre est caractérisé par sa dimension totale : « Quant à l'épopée, elle a pour sujet une action passée, un événement qui, dans la vaste étendue de ces circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque toute entière.⁷¹⁴ »

Totalité et extériorité

Une telle caractérisation ne suffit malgré tout pas à faire la différence entre l'épopée et le roman, puisque cet aspect – la totalité – signifie simplement qu'il en va de la représentation *d'un monde* (un monde étant par définition une totalité organisée⁷¹⁵) si bien que le roman, qui lui aussi doit être « la peinture d'un monde tout entier⁷¹⁶ » serait « la moderne épopée bourgeoise⁷¹⁷ ». Sous cet angle de la totalité, l'épopée antique et le roman doivent être considérés, d'après Hegel et les hégéliens, comme deux espèces de la « littérature épique⁷¹⁸ ». Mais pour nous qui voulons comprendre la différence entre ces deux genres plus que leur point commun, il nous faut spécifier la nature de la modalisation épique, toujours entendue comme le rapport entre le *mode* et la *voix* de la narration. On se souvient que le roman était toujours modalisé : subjectif dans sa voix, ou focalisé dans son mode lorsque la voix n'était pas explicitement subjective. Il en va tout autrement dans le récit épique, à la fois *objectif* et *non focalisé*. Nous appellerons simplement « objectivité » cette absence de modalisation, voix et mode confondus.

Cette dimension objective de la narration épique est un thème classique des études de l'épopée. Déjà repérée par Hegel dans son *Esthétique*, elle consiste dans le fait que « le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'œuvre seule paraît et non le

⁷¹⁴ Georg W. F. Hegel (1997), t. II, p. 493.

⁷¹⁵ Voir Emmanuel Kant (2006), « Antinomie de la Raison pure ». Voir aussi Nelson Goodman (1992), p. 23.

⁷¹⁶ Georg W. F. Hegel (1997), t. II, p. 550.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁷¹⁸ Georg Lukács, *Le Roman historique* [1956], tr. fr. R. Saille, Paris, Payot, 2000, p. 98.

poète.⁷¹⁹ » Elle a pour conséquence une apparence d'« absoluité ontique » du monde représenté, c'est-à-dire que l'auditeur a l'impression que ce monde existe indépendamment du récit qui le redonne (au contraire, nous avons décrit le monde du roman comme *immanent* au récit). Le récitant de l'épopée n'appartient pas au monde dont il parle. Comme le dit Bakhtine après Hegel, Goethe et Schiller, « le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent : celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs.⁷²⁰ » Et lorsque les épopées mettent en scène l'acte de narration lui-même, elles prennent soin de souligner, comme dans le *Râmâyana*, que ce qui est raconté n'est pas de la même époque que l'acte qui le narre : ce sont « les événements passés depuis longtemps » (p. 16). Cette extériorité temporelle, qui est dans certains cas moins évidente que dans d'autres (ainsi, « de toutes les spécificités des épopées japonaises la plus importante est sans doute qu'elles sont écrites très peu de temps après les faits qu'elles relatent » puisqu'elles « racontent des événements historiques, de moins d'un siècle⁷²¹ »), vaut comme l'assurance que le monde dont il sera question existe ou a existé en soi. Extérieur à l'acte de narration et indépendant de lui, il ne s'agit pas, comme dans le roman dont le monde est « collé » au texte, d'une simple fiction. Qui plus est, le récitant n'a pas vu ce monde : il n'y donne pas accès dans la reconstitution d'une expérience.

L'absence de perspectives

De cette manière, la narration est comparable à un projecteur extérieur mettant sous une lumière égale les êtres et les événements du monde représenté. Autre manière de dire que la narration épique relève de ce que Genette appelle la « focalisation zéro⁷²² ». Et si les personnages, quant à eux, sont bien, à l'occasion, privés d'informations (ils appréhendent bien le monde dans lequel ils vivent selon des perspectives), l'auditeur, lui, a un accès objectif à la réalité représentée. Ainsi le chant XVIII s'ouvre-t-il par exemple sur un pugilat entre Ulysse déguisé en vagabond et Arnée (ou Iros), présenté comme le mendiant « officiel » d'Antinoos et du nouveau régime des Prétendants. Si cet épisode est particulièrement intéressant dans le cadre d'une comparaison avec la focalisation du roman, c'est qu'il met précisément en

⁷¹⁹ Georg W. F. Hegel (1997), t. I, p. 498.

⁷²⁰ Mikhaïl Bakhtine (1987), p. 449.

⁷²¹ Florence Goyet (2006), p. 365.

⁷²² Gérard Genette (2007), p. 194.

évidence la possibilité d'un accès objectif à la réalité : si aucun des personnages présents (hormis Télémaque, depuis le chant XVI) ne connaît la véritable identité du vagabond (leur point de vue est donc bien modalisé), l'auditeur, lui, sait depuis le début qu'il s'agit d'Ulysse – parce que ce n'est pas par leurs yeux qu'il le voit. Comprendre la scène n'implique ici en rien d'épouser la perspective de leurs consciences. Au contraire, sa signification s'épanouit dans l'écart entre l'ignorance des personnages et la connaissance de l'auditeur, dans le cadre d'une réflexion sur les pouvoirs de la *mêtis*. C'est ainsi que si cet épisode « est en effet construit de manière à faire ressortir l'opposition de l'apparence et de la réalité qui est un des thèmes majeurs des chants XVII à XXII⁷²³ », cette opposition ne se fait jamais au détriment de l'auditeur – qui connaît dès le début la nature des protagonistes et sur lequel la *mêtis* d'Ulysse n'a pas d'effet.

La *mêtis*, dont Ulysse est le meilleur représentant⁷²⁴, est en effet bien liée à la question de l'apparence :

La *mêtis* est elle-même une puissance de ruse et de tromperie. Pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable. En elle l'apparence et la réalité, dédoublées, s'opposent comme deux formes contraires, produisant un effet d'illusion, *apate*, qui induit l'adversaire en erreur et le laisse, en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les tours du magicien⁷²⁵.

Mais l'auditeur, dans cette scène, n'est jamais dupe des apparences. Le point de vue objectif de la narration aboutit en effet à ce que la question que pose la scène, d'après Katz (« est-ce qu'Ulysse rentre vraiment chez lui, ou s'agit-il plutôt d'un étranger, semblable à lui en tous points, qui s'est incrusté dans sa maisonnée ?⁷²⁶ »), si elle peut s'adresser aux personnages, ne peut pas être considérée comme s'adressant à l'auditeur – car celui-ci sait qu'il s'agit d'Ulysse. Les Prétendants, certes, en restent aux apparences, mais eux seuls :

Ayant sa ruse en tête, Ulysse l'avisé [πολύμητις Ὀδυσσεύς, *polumêtis odusseús*] leur dit :
« Amis, avez-vous jamais vu s'affronter un jeune homme
Et un vieillard usé par les malheurs ? Non ! C'est mon ventre,
C'est lui, ce maudit, qui me pousse à encaisser les coups !
Eh bien, jurez-moi tous, par le plus puissant des serments,
Que pour aider Iros vous ne ferez pas la folie

⁷²³ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 279.

⁷²⁴ Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne, *Les ruses de l'intelligence, la mêtis des grecs* [1974], Paris, Flammarion, Champs, 2009, p. 47.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁷²⁶ Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 155. [“does Odysseus actually return home, or is it the case instead that a stranger who is exactly like Odysseus is incorporated into his household?”]

De me frapper d'une main lourde et me terrasser. »
(XVIII, 51-57)

Le point de vue partiel sur le monde représenté, qui est celui des Prétendants, n'est pas partagé par l'auditeur qui a accès à une narration objective et sait à la fois qui est l'étranger, et que celui-ci a tendance à faire des ruses. Il n'est donc pas victime de sa *mêtis*, lorsqu'Ulysse donne les fausses garanties de sa défaite (il serait vieux) pour obtenir les garanties véritables de sa victoire (il fait prêter serment). La ruse d'Ulysse, et les questions qui y sont liées (comme celle que soulève Katz) ne peuvent être destinées qu'aux compagnons d'Antinoos. La comparaison avec Martin Guerre⁷²⁷ (dont le récit met en scène une ruse dont l'efficacité repose sur le fait que le lecteur partage le point de vue de ceux qui ne savent pas) n'est donc pas convaincante.

L'effet le plus notable de l'objectivité d'un récit qui n'invite pas le lecteur à épouser la perspective d'une conscience particulière est l'impression d'*unicité* du monde représenté.

Le consensus ontologique

Dans cette scène, les Prétendants imaginent qu'Ulysse est un simple mendiant. Mais ils se trompent : aux yeux de l'auditeur (ou plutôt, à ses oreilles), les deux avis sur l'identité du lutteur ne se valent pas. Il en va de même dans les nombreuses épopées qui comprennent des personnages travestissant leur identité, comme dans l'*Énéide* (où les dieux se déguisent) ou les épopées indiennes (où les dieux dissimulent aux hommes leur nature, et où les personnages eux-mêmes se déguisent). A chaque fois, la pluralité des opinions se résout dans la dévalorisation de certaines d'entre elles : la narration aboutit donc forcément à un « consensus ontologique », c'est-à-dire au fait que le monde représenté apparaît non seulement sans ambiguïté (la représentation est « objective ») mais unique. Ce consensus ontologique se traduit bien souvent, du reste, de manière intradiégétique, par le fait que les scènes de travestissement laissent place à une révélation à l'issue de laquelle les personnages trompés reconnaissent leur erreur.

Dans la scène de l'*Odyssée* que nous avons brièvement résumée, la révélation de la vérité se fait en deux temps. D'abord physiquement, lorsqu'Ulysse, qui a l'apparence du

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 156.

vieillard, dévoile ses muscles :

Alors Ulysse,
Retroussant ses haillons sur sa virilité, montra
Ses grandes belles cuisses, puis ses épaules carrées,
Sa poitrine et ses bras musclés ; présente à ses côtés,
Athéna retrempait le corps de ce pasteur de peuple [ποιμένι λαῶν, *poiméni laôn*].
(XVIII, 66-70)

Ulysse n'est pas qu'un lutteur : il a les dieux avec lui, et c'est un « pasteur de peuple », un roi. Dès lors, la lutte n'est plus une simple lutte – même si elle n'apparaît disproportionnée que physiquement, pour l'instant, aux yeux des Prétendants. Iros, quant à lui, a l'impression d'aller au sacrifice, comme s'il comprenait qu'il a quelque chose de monstrueux, ou de divin, en face de lui : « Tout apeuré ; de longs frissons lui parcouraient le corps. » (XVIII, 77)

C'est sur fond de cette première révélation physique de la vérité (Ulysse n'est pas un vieillard), à l'issue de laquelle Iros est épargné, que peut en être faite une seconde, d'ordre métaphysique cette fois. Voici le discours qu'adresse Ulysse aux Prétendants :

L'homme est bien ce qu'il y a de plus faible sur la terre [...]
Il s' imagine que jamais le mal ne l'atteindra,
Tant qu'il reçoit des dieux la force de mouvoir ses jambes ;
[...] Les hommes devraient donc toujours se garder d'être impies [...].
(XVIII, 131-140)

A ce moment-là, la discordance première des points de vue (la ruse) se résout dans la révélation d'une vérité plus haute, qui concerne l'existence des dieux et les rapports que les hommes doivent entretenir avec eux – ce qui signifie, d'un point de vue « cosmologique », que la pluralité des perceptions du monde laisse place – même intradiégétiquement – au consensus ontologique. Du reste, si l'on met de côté le cas particulier des quelques scènes de l'*Odyssée* dans lesquelles la représentation de la *mêtis* implique de montrer certains personnages en prise avec l'illusion, les héros épiques, loin d'être les sujets isolés d'expériences perceptives incommensurables, appartiennent à un même monde et le savent : ils en reconnaissent la nature, l'origine et les divinités. Ils savent agir sur lui. Ulysse et les Prétendants ne peuvent pas, ainsi, ne pas parler la même langue, ou offrir des sacrifices aux mêmes dieux, croire aux mêmes esprits et se raconter les histoires des mêmes personnages mythiques – comme c'est aussi le cas des Heike et des Genji, des Troyens et des Grecs, de Rama et Ravana, des Pandavas et des Kauravas. Et c'est précisément parce que les différents

personnages partagent le même monde qu'ils peuvent rentrer en guerre les uns contre les autres. Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant :

Les cités en guerre sont « rivales » ; il n'est de rivalité qu'entre semblables, reconnaissant les mêmes valeurs, se jugeant aux mêmes critères, acceptant d'entrer dans le même jeu [...]. Les dieux étant communs aux deux camps, on les invoque comme des arbitres garants des règles que l'une et l'autre partie doivent également respecter⁷²⁸.

C'est la raison pour laquelle le travestissement sert à préparer la révélation, et que l'épopée place au centre de son dispositif la reconnaissance mutuelle (nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante), qui est l'assurance de la continuité et de l'homogénéité de ce monde, le garant du dépassement de la subjectivité dans l'intersubjectivité et du propre dans le commun. Pour autant, le fait que l'épopée représente une telle communauté ontologique ne doit pas aboutir à nous faire écrire, comme Lukács, que « le Grec ne connaît que des réponses, mais pas des questions, que des solutions – parfois énigmatiques – mais pas d'énigmes, que des formes, mais pas de chaos.⁷²⁹ » Cette opinion, partagée par Bakhtine, aboutit en effet à faire de l'épopée, par opposition au roman, un genre monologique par essence :

L'épopée a une perspective seule et unique. Le roman contient un grand nombre de perspectives, et d'habitude le héros agit dans sa perspective propre. Voilà pourquoi le récit épique ne contient pas d'hommes qui parlent comme les représentants des différents langages ; ici, l'homme qui parle c'est en somme l'auteur, et lui seul, et il n'y a qu'un seul et unique discours, qui est celui de l'auteur⁷³⁰.

Lukács et Bakhtine, nous l'avons vu, ont partiellement raison. Mais leur analyse a le tort d'en rester, pour le premier, à l'analyse ontologique du monde représenté (or ce n'est pas parce que celui-ci est stable que le récit qui le redonne n'est pas lui-même chaotique et, pour les auditeurs, le lieu d'une forme de doute et de mise en question), et pour l'autre à l'acte de narration (or ce n'est pas parce que le récit est « objectif » que les personnages qu'il met en scène ne symbolisent pas, pour les auditeurs, différents rapports au monde). Plus précisément, ils ont tort de déduire le rapport au monde des auditeurs de la seule étude de ces deux premiers moments, comme lorsque Bakhtine écrit que « le monde épique ne connaît qu'une seule et unique conception du monde, aussi obligatoire qu'indiscutable pour les personnages,

⁷²⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne* [1974], Paris, La Découverte, 2004, p. 45.

⁷²⁹ Georg Lukács (1989), p. 21.

⁷³⁰ Mikhaïl Bakhtine (1978), p. 154.

l'auteur, les auditeurs.⁷³¹ » Tout au contraire, l'analyse de la performance épique montre que l'objectivité narrative et le consensus ontologique, qui existent sans doute au niveau de l'histoire, sont partiellement indifférents à l'ordre du récit, qui suit sa propre logique : celle de l'acte de la pensée.

b. L'ordre de la mémoire

Comme pour le roman, la distinction du temps de l'histoire et du temps du récit nous permettra de mener à bien l'analyse narratologique de l'épopée. Celle-ci nous montrera d'un côté que l'intrigue n'y est pas, comme le roman, centrale : les anachronies y sont nombreuses, et la fin *de l'histoire* y est connue dès le début (et même, bien souvent, avant que cela ne commence). Pour autant, cela ne signifie pas que tout y est joué d'avance, car la fin *du récit*, elle, est un enjeu véritable. Car en recomposant dans une performance inédite le répertoire des histoires traditionnelles, l'épopée fait émerger à la surface de la tradition, non pas de nouveaux événements à raconter, mais de nouvelles valeurs et de nouvelles conceptions politiques du monde. Autrement dit, l'absence d'intrigue est le revers de l'importance de la composition. Le mode mémoriel de narration en est le premier symptôme.

Le mode mémoriel

Nous l'avons montré, le thème de la mémoire est l'un des *topoi* rhétoriques par lesquels l'épopée survalorise sa dimension traditionnelle. Mais elle ne se réduit pas à cette fonction : la mémoire est aussi un mode de donation du récit particulier, reposant sur l'écart irréductible entre le passé de l'histoire et le présent de la narration. Cet écart implique que la fin de l'histoire (par exemple le retour d'Ulysse à Ithaque) soit déjà arrivée (et depuis longtemps) au moment où commence le récit ; et contrairement au mode actuel de narration, le mode mémoriel ne repose pas sur une apparente synchronisation du temps du récit et du temps de l'histoire : la narration épique va et vient dans un passé dont l'aède ne fait pas semblant qu'il se joue devant nous. Par ailleurs, le fait que cette mémoire soit collective implique que la fin

⁷³¹ *Ibid.*, p. 468.

de l'histoire (qui n'est pas forcément le terme du récit) est déjà connue de l'auditeur. C'est ainsi que l'on peut concevoir la fracture essentielle qui sépare le roman (dont nous avons vu la dimension éducative), l'histoire (au sens de « science historique ») et la mémoire privée d'un côté – de la mémoire collective de l'épopée, d'un autre.

Mémoire et communication

Dans le roman, la science historique ou la mémoire privée, l'acte de narration est motivé par l'existence d'un écart de connaissance, entre le producteur, sachant, et le récepteur (le lecteur), ignorant : l'acte de narration relève aussi de la communication d'informations. Ce que Genette appelle le « caractère rétrospectivement synthétique du récit [...], à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur⁷³² », et qui est lié au fait de raconter des événements déjà passés, se compose dans la communication d'informations avec l'ignorance initiale dans l'esprit du récepteur – ignorance que l'acte de lecture comble peu à peu. Une mémoire collective, au contraire, ne peut compter sur une telle ignorance : le récit est bien rétrospectivement synthétique, lui aussi, mais il ne peut s'agir de combler peu à peu l'ignorance d'un récepteur qui connaît lui aussi l'histoire. De ce fait, l'intrigue (au sens restreint de Baroni : une dialectique nœud-dénouement provoquant du suspense et de la curiosité) disparaît nécessairement. Comme l'a écrit Todorov, « *l'Odyssée* ne comporte aucune surprise ; tout est dit par avance ; et tout ce qui est dit arrive. Ceci la met à nouveau en opposition radicale avec les récits ultérieurs, où l'intrigue joue un rôle beaucoup plus important, où nous ne savons pas ce qui arrivera.⁷³³ » On le voit, Todorov analyse l'épopée depuis le point de vue du lecteur de roman (« les récits ultérieurs ») et de « la question qui provoque *habituellement* [l']intérêt : que se passe-t-il après ?⁷³⁴ ». Pour nous, contemporains, la manière dont l'épopée suscite de l'intérêt est donc une sorte d'énigme. C'est ce que retient également Genette, qui voit dans la prolepse épique une entorse au principe de la tradition narrative occidentale :

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale ; encore que

⁷³² Gérard Genette (2007), p. 72.

⁷³³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 76.

⁷³⁴ *Ibid.* Je souligne. Voir aussi Sophie Rabau, « Ulysse rentrera-t-il à Ithaque ? Programme divin et narrativité dans l'*Odyssée* », in *Lalies* n° 19, 1999, pp. 315-323.

chacune des trois grandes épopées anciennes, l'*Illiade*, l'*Odyssée* et l'*Énéide*, commence par une sorte de sommaire anticipé [...]. Le souci du suspens [*sic*] narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX^{ème} siècle) s'accommode mal d'une telle pratique, non plus que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte⁷³⁵.

Ainsi, malgré sa volonté d'analyser la fiction en général, la narratologie structurale peine à faire vraiment abstraction des genres, l'universalité du modèle n'étant acquise que parce qu'un genre particulier (le roman) est abusivement transformé en paradigme – au point de faire apparaître, de manière un peu absurde, l'épopée homérique comme une exception à la tradition occidentale. Tout au contraire, thématiser les différences narratologiques entre les genres permet de prendre au sérieux cette présence des prolepses dans l'épopée, et d'en faire même un fait constitutif de ce genre ne reposant par définition pas sur le suspense.

Prolepses : la mémoire de l'avenir

En effet, c'est parce que le schème diachronique (articulant dans le temps les objets du monde représenté) trouve non seulement sa source dans la tradition, mais fait de la mémoire collective son mode, que les anticipations, plus qu'une exception à une règle qu'il faudrait comprendre comme un fait culturel (elle serait celle des littératures occidentales modernes), doivent être envisagées comme la règle du genre, dans les épopées grecques et latines, mais aussi dans les épopées indiennes, japonaises, anglaises. Ainsi le premier chapitre du premier chant du *Râmâyana* est-il un résumé de toute l'histoire à suivre et le *Heike monogatari* commence par la morale qu'il pense pouvoir tirer de son propre récit : « ce qui prospère nécessairement déchoit » (p. 47), manière transparente, pour le public traditionnel, de subsumer la fin de l'hégémonie des Heike sous la sagesse bouddhique. Outre l'ouverture, de nombreux passages multiplient tout naturellement (car de toute façon l'auditeur sait déjà ce dont il s'agit) les prolepses.

Pour le lecteur moderne, l'enjeu du *Heike monogatari* semble justement de savoir qui gagnera des Heike et des Genji. C'est ainsi que la version romanesque de l'histoire, écrite au XX^{ème} siècle par Yoshikawa Eiji, repose, conformément à son genre, sur une focalisation

⁷³⁵ Gérard Genette (2007), pp. 59-60.

subjective et un mode actuel de narration organisant l'ignorance, peu à peu résorbée, du lecteur. Jamais la victoire des Genji n'y est annoncée, et l'on peut encore lire, tard dans le récit, des questions du type : « Qu'advierait-il si Kiyomori mourait ? Les langues allaient bon train.⁷³⁶ » Et dix pages avant la fin, on peut encore lire : « D'étranges rumeurs se propageaient : les Genji relèveraient la tête et se prépareraient à défier les Heiké.⁷³⁷ » Ici comme là, non seulement le récit est structuré par la rétention d'informations, mais en plus le recours à la parole populaire (dont nous avons montré plus haut qu'elle était tenue pour véridique dans le *Heike monogatari*) n'apparaît que comme un moyen d'augmenter le suspense : les langues en allant bon train, les rumeurs en se propageant, contribuent à augmenter l'incertitude.

Le *Heike monogatari* fonctionne tout différemment. Par exemple cette page :

« Et l'un d'entre eux de dire : « [...] C'est là ce qu'on peut appeler un guerrier qui en vaut mille ! » dit-il, et comme de bouche en bouche ce n'était que regrets de la sorte, l'on ne sait ce qu'en pensa le Religieux Ministre, toujours est-il qu'il l'exila à Hina en Hôki.

Quand la fortune des Genji se rétablit, il se rendit dans les provinces orientales, et fit, par le truchement de Kajiwaru Heizô Kagétoki, un rapport sur les tenants et les aboutissants de toute cette affaire ; lors le Sire de Kamakura, rempli d'admiration, l'investit, dit-on, d'un fief dans la province de Noto. (p. 277)

La dernière phrase ne se contente pas d'annoncer que la situation va se renverser et que les Genji vont redevenir maîtres de la situation, comme elle le fait en d'autres occasions (p. 432, par exemple : « Plus tard, quand les Genji furent devenus les maîtres, le Sire de Kamakura lui témoigna sa satisfaction et le fit nommer Daïsôjô. ») Elle parle également du « Sire de Kamakura », périphrase qui désigne Yoritomo, membre des Genji et futur vainqueur de la guerre contre les Heike, alors même qu'il n'a pas encore fait, à ce moment (p. 277), son apparition dans l'histoire en tant que personnage (il n'apparaîtra qu'au livre suivant). Ce qui est ainsi remarquable, c'est que contrairement à ce qui se passe dans le roman, de telles prolepses ne servent pas à rendre plus vraisemblable leur contexte discursif, ni n'altèrent (du fait de la présence de celui-ci) le contenu de l'épisode qu'elles anticipent : le monde de l'histoire n'est pas « collé » à l'acte de narration qui le redonne.

⁷³⁶ Eiji Yoshikawa, *La Chronique des Heiké* [1956], tr. fr. S. Regnault-Gatier, Paris, Albin Michel, 1968, p. 421.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 469.

Répétitions

C'est cette indépendance entre le récit et l'histoire qui fait que les scènes peuvent revenir, à l'identique ou presque, comme le récit de l'écueil d'Ulysse sur l'île de Calypso⁷³⁸, ou le célèbre passage, analysé par Auerbach⁷³⁹ comme par Genette⁷⁴⁰, de la reconnaissance de la cicatrice d'Ulysse par Euryclée :

[...] il avait soudain pensé qu'en lui touchant le pied,
Elle verrait sa cicatrice et que tout se saurait.
Elle s'en vint laver son maître et reconnut soudain
La marque faite un jour par les crocs blancs d'un sanglier,
Quand il chassait sur le Parnasse avec Autolykos,
Le noble père de sa mère, un homme passé maître
En vols et en parjures, qui tenait d'Hermès lui-même
Cette faveur, car il brûlait pour lui de bons cuisseaux
De chevreaux et d'agneaux, et le dieu guidait tous [...].
(*Od.*, XIX, 390-398)

Comme l'a montré Auerbach, alors que « le lecteur moderne pensera tout de suite que cette digression a pour but d'accroître la tension du récit⁷⁴¹ », cette analepse, au lieu de reléguer le présent de l'histoire à un second plan (que ce détour par le passé aurait pour rôle de nous faire comprendre comme de retarder), remplit tout le présent de l'auditeur. Autrement dit, à la différence des souvenirs d'Emma Bovary, qui ne faisaient jamais oublier l'actualité de la narration, le récit de l'origine de la cicatrice plonge complètement le présent de la lecture dans le passé de l'histoire : c'est une véritable analepse. C'est ce que note Auerbach :

Pour qu'une digression qui vise à augmenter la tension en retardant l'action en cours atteigne son but, il faut qu'elle ne remplisse pas tout à fait le présent, qu'elle ne détourne pas la conscience de la crise dont le lecteur ou l'auditeur attend la résolution avec une attention tendue [...] ; crise et tension doivent se conserver, doivent demeurer perceptibles à l'arrière-plan. Mais Homère [...] ne connaît pas d'arrière-plan. Ce qu'il raconte constitue toujours le présent et remplit entièrement la scène aussi bien que la conscience⁷⁴².

Si Auerbach, sans souci de la question du genre, voyait dans cette absence de plan une preuve

⁷³⁸ Voir Françoise Létoublon, « Le récit homérique, de la formule à l'image », in *Europe*, n° 865, mai 2001, pp. 20-46, p. 27-34.

⁷³⁹ Voir Erich Auerbach, *Mimésis* [1946], tr. fr. C. Heim, Paris, Gallimard, Tel, 1977, chap I : « La cicatrice d'Ulysse ».

⁷⁴⁰ Voir Gérard Genette (2007), p. 39 et p. 53-56.

⁷⁴¹ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 13.

de la dimension archaïque de l'œuvre d'Homère, dont la matière « demeure toujours légendaire⁷⁴³ », on doit considérer qu'il s'agit bien plutôt d'une conséquence de la nature de l'épopée et de son mode mémoriel de narration : reposant sur un répertoire de scènes indépendantes⁷⁴⁴ (ce qui explique l'absence d'arrière-plan) que l'aède peut se rappeler dans un ordre ou dans un autre et qui reviennent, comme les formules, elle ne se veut pas la révélation d'une nouvelle (bonne ou mauvaise) à un auditoire qui ne la connaîtrait pas déjà. Elle n'a donc pas besoin de cette « tension » qui caractérise les romans et qu'Auerbach repère déjà dans l'Ancien Testament. Le fait que la même scène puisse revenir presque à l'identique à plusieurs reprises dans l'*Odyssée* (par exemple lorsque Laërte reconnaît Ulysse (XXIV, 331-335)) montre l'indépendance, ou l'*indifférence*, de l'histoire par rapport au récit.

*

Parce que l'histoire d'Ulysse ou des Pandava existe ailleurs, dans d'autres épopées que l'*Odyssée* ou le *Mahâbhârata* (ce qui n'est pas le cas de celle de Julien Sorel), le schème diachronique que ces œuvres mettent en œuvre possède une structure indépendante du présent de la performance de leur récitation : la métalepse, conséquente au mode actuel de donation, que nous avons repérée avec Jean Bessière dans le roman, ne structure pas le récit épique. Pour preuve, le contenu de l'histoire n'est pas altéré par sa place dans le récit : les analepses et les prolepses, loin de se réduire à l'*intentio* et la *distentio* d'un présent synchronisé par l'acte de lecture, sont des allers et retours véritables dans un temps absolu (existant indépendamment du récit). Mais dès lors, si les prolepses et les analepses, conséquences d'une représentation de la narration comme mémoire puisant dans un fonds d'événements, ne participent guère de la tension narrative, ne faut-il pas conclure, comme Schiller, que « le principal caractère du poème épique est dans l'autonomie de chacune de ses parties⁷⁴⁵ » ?

Non, ce serait faire un pas de trop. Comme le montre bien la présence des conseils dans l'épopée, si les éléments de l'histoire sont relativement indépendants, le récit, lui, suit bien un ordre déterminé.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴⁴ Voir Suzanne Saïd, *op. cit.*, pp. 38-48.

⁷⁴⁵ Friedrich Schiller, lettre du 21 avril 1797, in *Correspondance entre Goethe et Schiller*, tr. fr. Mme de Carlowitz, t. 1, Paris, Charpentier, 1863, p. 341.

L'ordre du récit

Si les personnages qui les profèrent appartiennent bien à l'histoire (au monde représenté), conseils et prévisions, parce qu'ils sont des discours et non pas des événements, doivent être considérés comme des opérateurs de synchronisation entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Mais ce ne sont pas n'importe quel type de discours : ils ont en plus un effet pragmatique, puisqu'ils font advenir la scène. En cela, leur place dans le récit n'est pas indifférente : ils ne peuvent que précéder l'événement qu'ils préparent.

S'il est indifférent qu'Homère raconte la rencontre avec Circé avant ou après celle des sirènes, il est tout de même contraint de redonner les conseils de la magicienne *avant* de narrer la manière dont Ulysse leur échappe : si les événements peuvent être racontés dans n'importe quel ordre, les conseils ne le peuvent pas. Leur grand nombre dans l'épopée est donc le signe que le récit, s'il est en partie indépendant de l'histoire, ne suit pour autant pas n'importe quel ordre. Todorov, dans *Poétique de la prose*, a montré que ces « conseils prophétiques », par-delà l'opposition entre la « parole-récit » et la « parole-action »⁷⁴⁶, faisaient *advenir* les événements, plutôt qu'ils ne se contentaient de les prévoir. À travers eux, tout se passe comme si la parole faisait montre d'une certaine puissance magique. C'est la raison pour laquelle Todorov voit dans la structure narrative de l'épopée une « logique rituelle »⁷⁴⁷ qui relève de la « prédestination »⁷⁴⁸.

Du point de vue de l'analyse de l'acte énonciatif, cela signifie que le conseil prophétique est un acte pragmatique tout à fait différent à la fois de la simple prolepse (qui n'a pas d'effet sur l'avenir de l'histoire, qu'elle se contente de décrire) et de la fausse prévision romanesque (qui augmente la tension narrative). Alors que l'anticipation du futur pouvoir du « Sire de Kamakura » ne change rien à l'histoire, en effet, et alors que les conseils de l'Abbé Pirard servent à égarer le lecteur du *Rouge et le Noir*, la prévision épique *fait advenir* une scène postérieure. Bien sûr, comme l'ont noté certains critiques, il existe aussi des prévisions fausses dans l'*Odyssée*⁷⁴⁹ ; mais elles ont moins pour rôle d'induire l'auditeur (qui connaît de

⁷⁴⁶ Tzvetan Todorov (1971), p. 75 *sq.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 140-141.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁴⁹ Voir Scott Richardson, « The Devious Narrator of the "Odyssey" », in *The Classical Journal*, Vol. 101, n°

toute façon déjà l'histoire) en erreur que de suggérer l'instabilité du monde représenté⁷⁵⁰. Aussi n'ont-elles pas d'effet pragmatique.

Voyons, à travers un exemple, comment l'existence de ces prévisions permet de penser ensemble l'indépendance de l'histoire (traditionnelle) par rapport au récit (la performance unique) et la nécessité de l'ordre du récit. Au moment où il va reprendre la mer, la magicienne Circé donne à Ulysse un ensemble de conseils. De ce fait, elle lui annonce le futur en même temps qu'elle l'arme pour se prémunir de ce qu'il pourrait avoir de funeste :

Tu passeras d'abord près des Sirènes, dont la voix
Charme tous les humains qui se présentent devant elles.
Mais bien fou qui s'approche et prête l'oreille à leurs chants !
[...] Passe sans t'arrêter ; bouche l'oreille de tes gens
Avec de la cire de miel pétrie, afin que nul
D'entre eux n'entende ; écoute, toi, si tu en as envie ;
Mais fais-toi lier pieds et mains dans ton vaisseau rapide,
Debout sur l'emplanture, et le corps enchaîné au mât,
Pour goûter le plaisir d'entendre la voix des Sirènes.
Et si tu priais et pressais tes gens de tout défaire,
Qu'ils ajoutent d'autres liens pour mieux te ligoter.
(*Od.*, XII, 39-54)

De ces quelques conseils de la nymphe, et surtout de leur conformité parfaite à ce qui se passera effectivement quelques vers plus tard, on peut déduire que Circé connaît : les hommes, et quel est leur plaisir (écouter la voix) ; les sirènes, et quels sont leurs forfaits passés ; enfin, la manière pour ceux-là d'échapper à celles-ci. Connaissance des événements passés, connaissance des forces magiques et agissantes qui en sont la cause et connaissance des remèdes : la prévision ou la divination s'adosse aux compétences magiques d'un personnage ayant des attributs divins. Mais ce n'est pas tout, car de tels conseils précèdent nécessairement la scène des sirènes – au cours de laquelle Ulysse, du reste, s'en souviendra (XII, 155).

Les scènes se suivent donc dans un ordre que le récit ne peut intervertir : avant ces conseils, Ulysse ne savait pas ; après elle, il saura. Ce n'est pas seulement le présent du récit qui se charge du futur de l'histoire (comme dans une prolepse classique), c'est le présent de l'histoire qui se charge du futur de l'histoire. Le monde représenté, au moins ponctuellement, à travers ces figures de magiciens, n'est plus un monde d'incertitude : un personnage en sait autant que l'aède (ou que l'auditeur traditionnel). Manière, sans doute, de suggérer que les

4 (Apr. - May, 2006), pp. 337-359.
⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 352-354.

aventures du héros relèvent bien d'un destin, inscrit dans l'ordre des choses, et auquel des personnages religieux ou divins, intradiégétiques, peuvent avoir accès : on aurait là, dans cette égalisation du savoir de l'aède et de celui d'un personnage, une figure symétrique à la métalepse romanesque. Mais alors que celle-ci servait à « mouler » (pour le lecteur) le présent du récit sur celui de l'histoire dans un mode de narration caractérisé par l'actualité (et donc l'incertitude), celle-là semble, dans un mode de narration caractérisé par la récitation de la mémoire (donc la prévisibilité), concourir à déduire (pour le personnage) le futur de l'histoire à partir de celui du récit.

De tels conseils impliquent avant toute chose que l'ordre du récit n'est pas, contrairement à ce que pensait Schiller, contingent : toute l'histoire a beau être connue de lui, et elle peut bien lui être donnée dans un apparent désordre, la composition du récit suit bien une logique, supérieure sans doute à celle de l'histoire. Todorov l'appelle « logique rituelle » ; nous préférons « logique noétique ». Car du point de vue de la réception, c'est celle de la pensée en acte.

c. La pensée en acte

L'acte de la pensée épique, entendu comme la mise en œuvre des moyens permettant de faire advenir de l'inédit dans l'ordre du récit, c'est-à-dire de créer du sens par la réorganisation motivée d'une histoire déjà connue et caractérisée par le consensus ontologique, relève de la recomposition du monde. Comme pour le roman, cette recomposition engage, dans la mesure où le récit est la mise en perspective temporelle des rapports au monde, une analyse indissociablement narratologique et cosmologique, qui concerne le rôle noétique des personnages. Et de la même manière que pour le roman, l'analyse montrera que l'effort de l'épopée (plutôt que sa « fonction », comme nous nous en sommes expliqué dans l'introduction) est, comme l'a montré Florence Goyet, de « penser sans concepts ».

Nous avons vu que dans le cas du roman, la pulvérisation de la dimension commune du monde dans une pluralité de consciences incommensurables était impliquée par une telle pensée sans concept. On est donc en droit de se demander comment la représentation d'un monde commun, fût-il un chaos, c'est-à-dire partagé par les personnages, et représenté dans une narration « objective », peut bien aboutir à la polyphonie nécessaire pour penser sans

concept. Florence Goyet nous donne la réponse en mettant en évidence deux instruments par lesquels l'épopée, comme performance de recomposition, pense pour ses auditeurs : la comparaison des personnages, et la double stratification du récit. À l'analyse phénoménologique, à même d'analyser la narration romanesque comme expérience de la conscience du lecteur, l'approche de la réception épique doit ainsi préférer une analyse structurale, à même de décrire la confrontation des postures politiques dans une épreuve qui décide de la composition du récit.

La construction du problème

Alors que pour le roman, penser signifie sémanticiser des cadres préconçus par une expérience, pour l'épopée, penser signifie résoudre un problème à l'aide d'une épreuve. Pour ce faire, elle met en scène, dans un premier temps, un faux-problème, qui fait écran au problème véritable.

Un problème-écran

Ainsi, « l'*Odyssée* s'ouvre en annonçant que son sujet serait Ulysse et son retour, mais Ulysse lui-même n'apparaît pas comme un personnage de l'intrigue avant le livre V.⁷⁵¹ » Les quatre premiers chants vont bien plutôt mettre en scène le problème de Télémaque, qui est de savoir comment il pourra faire cesser le pillage des Prétendants, et prendre le pouvoir⁷⁵². C'est seulement à l'intérieur de ce cadre que va se poser la nécessité du retour de son père – perçu d'abord comme une solution à ce premier problème :

Tu vois ce qui plaît à ces gens : la cithare et les chants.
Facile, quand on vient manger impunément les vivres
D'un héros dont les os blanchis pourrissent à la pluie,
Traînent sur quelque grève ou se font rouler par les flots !
Assurément, s'ils le voyaient revenir dans Ithaque,
Le vœu de tous serait plutôt d'avoir des pieds rapides
Que de crouler sous l'or et d'exhiber de beaux tissus !
(I, 158-165)

Les quatre premiers chants qui « brossent un tableau de la maison d'Ulysse en l'absence du

⁷⁵¹ Marylin A. Katz, *op. cit.*, p. 20. Je traduis. [“*The Odyssey* opens with an announcement that its subject is the man Odysseus and his homecoming, but Odysseus himself does not appear as a character in the narrative until Book 5.”]

⁷⁵² *Ibid.*, p. 53-62.

maître⁷⁵³ » constituent ainsi « un portrait en creux d'Ulysse⁷⁵⁴ », dans la mesure où « les Prétendants sont décrits comme possédant les propriétés opposées à celles d'Ulysse⁷⁵⁵ » et que « le plaisir des uns a pour revers la peine des autres.⁷⁵⁶ » Dès lors, l'absence du père de Télémaque « n'est pas simplement une non-présence, un ne pas-être-là⁷⁵⁷ » ; elle permet au contraire de mettre en évidence les tenants et les aboutissants du problème de son fils. D'une part, pour Télémaque, le pillage des biens par les Prétendants n'est pas moralement acceptable ; d'autre part il est le symptôme d'une vacance du pouvoir à combler.

C'est le sens du premier discours public de Télémaque (II, 40-79), dans lequel il prétend subir deux malheurs (II, 45) : l'absence d'Ulysse, et le pillage des Prétendants. Quant au premier, Ulysse est présenté à la fois comme son « père » (πατέρ, *patér*, II, 46) et comme son « roi » (βασίλευε, *basileue*, II, 47), ces deux fonctions se synthétisant dans la rhétorique de Télémaque : le roi manquant étant pour le peuple comme un bon père (πατήρ δ' ὥς ἥπιος, *patēr d'ôs êtios*, II, 47). Ainsi, c'est l'absence d'un pouvoir en général que souligne Télémaque – car le pouvoir est le point commun entre le roi et le père, et permet l'identification des deux rôles. En effet, il manque un pouvoir digne de ce nom pour empêcher les méfaits des Prétendants – c'est-à-dire le deuxième problème, présenté comme de loin le plus grave (καὶ πολὺ μείζον, *kai polu meizon*, II, 48). Mais pourquoi un tel pouvoir manque-t-il ? Télémaque ne peut-il pas décider, en tant que maître du palais ? En fait, comme l'écrit Évelyne Scheid-Tissinier, « la succession se fait normalement à l'intérieur de la famille royale, par transmission de la royauté du père au fils⁷⁵⁸ ». Or, l'incertitude relative à la mort d'Ulysse empêche Télémaque de prendre légitimement le pouvoir. Dès lors, la solution à ce problème-écran semble être de savoir si Ulysse est vivant ou non. Si c'est le cas, son retour ramènerait l'ordre à Ithaque, parce qu'Ulysse pourrait transmettre le pouvoir à son fils ; si ce n'est pas le cas, être assuré de sa mort permettrait légitimement à Télémaque de prendre la *kyrieia* (« tutelle ») de la maisonnée :

Si j'y apprends que mon père est vivant et va rentrer,
Je l'attendrai un an, bien que je sois à bout de force.

⁷⁵³ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁵⁷ Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 20. [“not a simply nonpresence, a not being there”]

⁷⁵⁸ Évelyne Scheid-Tissinier, *L'homme grec aux origines de la cité*, 900-700 av. J.-C., Paris, Armand Colin, 1999, p. 75.

Mais si j'apprends qu'il a péri ou qu'il a disparu,
Je reviendrai directement chez moi pour lui dresser
Sa tombe avec tous les honneurs funèbres qu'il mérite,
Et, cela fait, je donnerai ma mère à un époux.
(II, 218-223)

En ce sens, la mort d'Ulysse serait peut-être la véritable solution au problème de Télémaque : la *kyrieia* lui reviendrait, et il serait légitime à décider pour sa mère (mais tant que son mari est vivant, elle n'est pas soumise à son fils⁷⁵⁹). Le mouvement de la première partie de la Télémachie (chants I, II) est donc de traduire le problème du pouvoir à Ithaque en une question factuelle : Ulysse est-il vivant ?

Du problème de fait au problème de droit

La seconde partie (chants III, IV) va déplacer les enjeux de l'*Odyssée*, en montrant que derrière cette question factuelle se pose un problème de droit. Le retour d'Ulysse ne réglerait alors en réalité rien, car il faudrait encore que le héros soit légitime pour gouverner.

En effet, lorsque Télémaque, une fois arrivé sur Pylos, décrit sa quête à Nestor : « Je vais quêtant quelques échos du grand nom de mon père » (III, 83), tout en lui faisant comprendre la nature de son problème : « la folle audace de ces prétendants / Qui se déchaînent contre moi et trament ma mort ! » (III, 207), il ne s'attend sans doute pas à ce que celui-ci, au lieu de répondre à sa question factuelle sur la survie d'Ulysse, propose un récit des différents retours des héros de la guerre de Troie. C'est ainsi que l'épopée dévoile peu à peu les enjeux véritables qui la travaillent, derrière le problème de Télémaque. Car le retour des héros n'est pas qu'une donnée de fait, pour Nestor – loin de là :

Zeus combina pour les Argiens, dans le fond de son cœur,
Un funeste retour. Tous n'étaient pas prudents et justes
[ἐπεὶ οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι, *épei ou ti noêmones oude dikaiôi*],
Parmi nos gens.

(III, 132-134)

Puisque les dangers physiques rencontrés lors du retour sont la rémunération par Zeus des fautes morales (« prudents et justes », dit Hector), il est logique que l'incertitude dans laquelle se trouvent les personnages quant au retour d'Ulysse prenne la forme d'un doute sur ses

⁷⁵⁹ Voir Marylin A. Katz, *op. cit.*, p. 35.

qualités morales : Ulysse est-il prudent, intelligent (*noêmôn*) et juste, observe-t-il les conventions (*dikaïos*) ? Bref, a-t-il *mérité* le retour ?

On le voit, par cette rencontre avec Nestor, la seconde partie de la Télémaachie transforme la nature du questionnement sur le retour d'Ulysse. Il s'agit, de plus en plus, de se demander la *valeur* de ce héros. L'histoire d'Agamemnon, longuement développée, finit d'opérer cette mutation, dans la mesure où elle inscrit le *nostos* d'Ulysse dans le répertoire traditionnel des retours de héros⁷⁶⁰. Les récits de Nestor constituent alors une double leçon pour Télémaque : « la vengeance qu'Oreste a tirée du meurtrier de son père et la gloire qu'il a ainsi acquise constituent pour Télémaque un exemple à imiter (III, 194-200), et l'histoire de Ménélas, qui est arrivé trop tard, sert à démontrer qu'il ne faut pas rester trop longtemps loin de chez soi (III, 313-316).⁷⁶¹ » Ces deux leçons, qui se développent autour de l'histoire d'Agamemnon, en amènent une troisième, pour l'auditeur traditionnel : non pas qu'Ulysse rentrera (il sait déjà qu'il rentrera), mais que son retour, en tant que simple fait, ne réglera rien au problème de droit.

Les aventures de Télémaque se poursuivent avec la visite à Ménélas au chant IV, qui complète la série des *nostoi* par le récit des prophéties de Protée. Celles-ci, de nouveau, permettent de poser des jalons en comparaison desquels le retour d'Ulysse pourra être pensé :

L'histoire d'Ajax Oilée, aux vers 499-511, est dominée, comme celle d'Ulysse, par Athéna et Poséidon, mais leur rôle est inversé : Ajax, qui est haï par Athéna, est, dans un premier temps, sauvé par Poséidon. À la différence de celle d'Ulysse, elle finit mal : Ajax, par insolence, s'attire la colère de Poséidon et finit noyé. Agamemnon tué par son ennemi avec la complicité d'une épouse infidèle s'oppose à Ulysse qui retrouve, à son retour, une épouse fidèle et réussit à tirer vengeance de ses ennemis⁷⁶².

Quel est l'intérêt du déploiement de telles comparaisons, à ce moment du récit ? En fait, dans la mesure où d'une part le *nostos*, dans l'*Illiade*, était présenté comme un équivalent de la lâcheté⁷⁶³, et que d'autre part, la *dolos* (le caractère roué) et la *mêtis* (qui concourent à la *kleos* d'Ulysse et Pénélope) sont aussi les qualificatifs qui servent à juger les actions d'Egisthe et Clytemnestre⁷⁶⁴, l'*Odyssée* se construit peu à peu comme une tentative de redéfinition tout à la fois de la valeur du *nostos* et de la *mêtis*. Les voyages de Télémaque à Pylos et Lacédémone

⁷⁶⁰ Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶¹ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 203.

⁷⁶³ Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 24.

auront ainsi permis à la fois de constituer un répertoire des *nostoi* possibles à l'aune desquels juger celui d'Ulysse, et de déplacer le problème depuis la question de fait (« Ulysse rentrera-t-il à Ithaque ? ») vers la question du droit (que vaut la *mêtis* ?).

Le problème de droit

En effet, le recours au récit des autres *nostoi* permet de se questionner sur le *mode* du *nostos* odysseén (« *Comment* Ulysse rentrera-t-il, lui, à Ithaque ? »). Dans un monde gouverné par les dieux, et dans le cadre d'une comparaison avec des héros dont la valeur est définie par leur *kleos* (« renommée ») ou leur *ouskleia* (« mauvaise renommée »), la narration du *comment* du retour d'Ulysse vaudra comme évaluation de sa légitimité.

La pensée de l'épopée a donc pris le temps de construire, dans la narration elle-même, son problème : « quelle est la valeur de la *mêtis* ? » Cette construction consiste d'abord à déjouer les solutions apparentes d'un problème factuel (« Ulysse est-il vivant ? »), et à dévoiler ce faisant un problème bien plus profond, selon le mouvement que Florence Goyet a repéré dans l'*Iliade*, dans la *Chanson de Roland*, dans le *Heiji* et le *Hôgen monogatari* :

L'épopée se caractérise par la présence de deux strates, ou plutôt [...] de deux mouvements complexes, en partie contradictoires.

Le premier mouvement est une tentative de simplification, et son dépassement. Il consiste à plaquer sur le chaos du monde un ordre simple : à dire l'ordre pour le faire advenir. La crise ici est niée, le monde réorganisé par la parole [...]. Mais l'épopée ne s'en tient jamais là. [...]

L'épopée s'empresse de faire rentrer par la fenêtre le désordre qu'elle a chassé par la porte. Elle va pouvoir alors, dans un deuxième mouvement, s'affronter réellement à la crise qu'elle est en train d'élucider⁷⁶⁵.

Ainsi, le rôle de la Télémachie est précisément de mettre en place le premier de ces deux mouvements, puis de le dépasser en remplaçant une solution simple (Télémaque essaie de savoir si son père est vivant) par la révélation (via les discours de Nestor et Ménélas) que la situation est beaucoup plus chaotique qu'on ne voulait bien le croire : le pillage par les Prétendants n'est pas la crise, elle n'en est que le symptôme. Quant à la crise elle-même, elle concerne, beaucoup plus radicale, la légitimité même d'Ulysse – et derrière cela encore, pour les auditeurs, de la *mêtis*. Le problème étant maintenant bien posé, l'épopée va pouvoir raconter le *nostos*, c'est-à-dire exposer ce problème sous son mode narratif (chants V-XII),

⁷⁶⁵ Florence Goyet (2006), p. 561-564.

avant de le résoudre dans l'épreuve de la confrontation des postures (chants XIII-XXIV).

La confrontation des postures

On s'en souvient, nous avons affirmé plus haut que les personnages romanesques étaient définis comme des consciences (individuelles et en même temps symptomatiques), et que le narrateur, à la fois « savoir absolu » et conscience particularisée, présentait son récit comme une expérience possible – dans laquelle se « branchait » la conscience du lecteur. Dans l'épopée, les personnages ne sont pas des consciences, valant comme symptômes d'un rapport au monde différent, mais des postures, qui représentent une vertu politique particulière.

La représentation des postures

Comme l'écrit Florence Goyet, « la multiplication des personnages permet de faire voir à l'auditeur chacune des postures possibles, chacun des possibles politiques [...]. Avec eux, [l'épopée] donne corps à chacun des possibles, elle les suit jusqu'au bout de leurs implications.⁷⁶⁶ » Le terme de posture, en ce qu'il suggère que chaque personnage est l'exemplification d'une possibilité politique objective plus qu'un rapport subjectif au monde, permet de faire la différence avec les héros romanesques : « il ne s'agit pas d'individus, mais de postures.⁷⁶⁷ » C'est ainsi que, dans l'*Iliade*, Pâris incarne « la volupté et ses corollaires [...] à quoi les Troyens n'ont plus accès⁷⁶⁸ », c'est-à-dire la troisième fonction⁷⁶⁹ (dans la théorie dumézilienne de la tri-fonctionnalité), quand Diomède représente le héros de la deuxième fonction⁷⁷⁰. Quant à Andromaque, écrit Florence Goyet pour expliquer son choix du terme « incarner⁷⁷¹ », elle « est un symbole vivant de sa ville » et « la protéger n'est pas protéger un individu, mais la lignée, la Ville même. » Mais à la différence du « motif chronosomatique » du roman, lié à la nécessité de faire apparaître les corps à la conscience perceptive du lecteur, et pour lequel nous avons déjà utilisé le concept d'incarnation, l'« incarnation épique » sert à

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 148 sq.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 157 sq.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 154.

la dramatisation des enjeux politiques de l'histoire dans les discours des personnages – c'est la raison pour laquelle nous lui préférons le terme représentation (dans sa double acception sémiologique et politico-juridique).

On retrouve exemplairement cette manière de « penser par représentation des postures » dans le *Heike monogatari*, où chaque membre du clan Minamoto susceptible de devenir chef du clan (et, après la défaite du clan Taira, de présider au devenir du Japon) est présenté selon un ensemble de propriétés permettant d'en identifier la posture de la manière la plus simple : alors que dans le clan Taira (c'est-à-dire Heike), Kiyomori représente le pouvoir tyrannique (p. 56-57) et que son fils Shigémori, le Ministre de Komatsu, représente au contraire une sagesse politiquement inefficace (p. 358), dans le clan Minamoto (c'est-à-dire Genji), Yoshinaka est présenté comme une force brute et sauvage, par opposition à Yoritomo, caractérisé par son urbanité (p. 529-530), quand Yoshitsuné, le frère cadet de Yoritomo, représente le courage et l'intelligence tactique (p. 605, p. 708).

Sans rentrer pour le moment dans le détail de cette construction des postures, on doit noter que ce sont elles que l'épopée fait travailler jusqu'à les départager. C'est le sens général de leur confrontation, dans le *Heike monogatari* ; c'est aussi le cas dans la lutte d'Ulysse et Iros. C'est cette confrontation qui donne au schème diachronique de l'épopée l'allure d'une épreuve.

Une confrontation

Cette manière dont l'épopée confronte les postures se retrouve, dans l'*Odyssée*, à travers la double opposition Antinoos-Télémaque puis Antinoos-Ulysse. Dans ce cadre, Ulysse est, on le sait « le *polúmêtis*, la ruse faite homme⁷⁷² » ; Antinoos est d'abord présenté comme un *basileus* problématique pour Télémaque en tant qu'il souhaite le pouvoir (I, 383-398), et en tant qu'il dilapide les biens de son père (I, 158-165). Exemple d'homme avide, impie et égoïste, il représente le pouvoir émancipé des impératifs religieux (XII, 49-54). Dès lors, la confrontation physique d'Ulysse et Antinoos (XVII, 374-504) va permettre de penser le rapport de la *mêtis* à la *xenia* (hospitalité), vertu aimée de Zeus et traditionnellement

⁷⁷² Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 30.

« attachée à l'exercice du pouvoir⁷⁷³ ».

L'épisode du Cyclope avait déjà permis de montrer l'attachement d'Ulysse à cette valeur que bafouera Antinoos, après Polyphème :

Nous voici maintenant chez toi [dit Ulysse à Polyphème]
À tes genoux, espérant de ta part un bon accueil [ξεινήτιον, *xeinoion*],
Mais aussi l'un de ces présents que l'on se fait entre hôtes [ξείνων, *xeinôn*].
Crains les dieux, brave ami ! Car nous venons en suppliants,
Et Zeus défend les suppliants comme il défend les hôtes [ξείνων, *xeinôn*].
Il est l'Hospitalier, l'ami des hôtes [ξείνοισιν, *xeinoisin*] qu'on respecte
IX, 266-271

Le texte proposait alors une première articulation de la *mêtis* et de la *xenia*. Une fois Ulysse revenu à Ithaque, elle prend tout son sens : comme l'écrit Katz « Ulysse devient un étranger dans son propre pays, et son retour, son *nostos*, concerne désormais la question de savoir si *xenia* va lui être offerte. Le problème d'une réception hostile du maître de maison s'est transformé en celui de l'accueil chaleureux fait à un étranger⁷⁷⁴. » Si ce problème était déjà partiellement posé par l'épisode des Cyclopes, le retour à Ithaque le porte à une intensité supplémentaire : du fait de la *mêtis*, l'Étranger est en réalité l'hôte de l'hôte. L'absence de *xenia* d'Antinoos n'est donc pas à juger seulement par rapport à la *mêtis* d'Ulysse, mais aussi, comme on va le montrer, par rapport à la *xenia* que permet la *mêtis* d'Ulysse.

Entre ces deux postures, d'autres personnages incarnent des options intermédiaires. En effet, Antinoos commence par reprocher (soi-disant au nom d'Ulysse lui-même) à Eumée d'avoir amené le mendiant en ville :

O porcher trop fameux, pourquoi l'avoir conduit en ville ?
N'avons-nous pas déjà suffisamment de vagabonds,
Des détestables mendiants, fléaux de nos festins ?
Une foule de gens dévore ici les biens du maître,
Et tu n'es pas content ! Il t'en fallait encore un autre !
(XVII, 375-379)

La *mêtis* d'Ulysse (sa métamorphose en mendiant) permet à Antinoos de prendre le pouvoir au nom d'Ulysse pour chasser Ulysse – et à l'auditeur de comprendre le type d'ingratitude

⁷⁷³ Évelyne Scheid-Tissinier, « L'Éthique du don, fondement de la société homérique ? », in *Europe, op. cit.*, pp. 193-206, p. 206. Il s'agit d'une version remaniée d'Évelyne Scheid-Tissinier, « L'usage du concept de don dans la poésie homérique », in *Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 9-10, 1994, pp. 401-416.

⁷⁷⁴ Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 74. [“Odysseus becomes a stranger in his own land, and his return, his *nostos*, is now a matter of whether *xenia* will be extended to him. The problem of hostile reception to the master of the house has been converted into one of a friendly reception to a stranger.”]

qu'incarne Antinoos. Quant à Eumée, qui connaît l'identité véritable de « l'Étranger », il suggère en réponse qu'il ne s'agit pas d'un simple vagabond. Son apologie de l'hospitalité repose sur l'introduction d'une nouvelle posture, à travers l'argument de l'utilité :

Qui s'aviserait de chercher un hôte à l'étranger
S'il n'est de ceux qui peut rendre service (δημιοεργοί, *demioergoi*) à chacun [...] ?
(XVII, 382-383)

Après avoir montré que l'accueil peut être utile à celui qui accueille, Eumée critique le comportement tyrannique d'Antinoos, accusé de « rudoyer les gens d'Ulysse » (XVII, 389). L'opposition entre Antinoos et Eumée débouche donc sur un retournement de situation dans la définition de l'intérêt d'Ithaque (elle a plus besoin de l'Étranger que du Prétendant), c'est-à-dire sur une problématisation de la légitimité d'Antinoos. C'est cette problématisation qui est opérée par Eumée à l'aide d'une référence à deux nouveaux personnages :

Cela m'est bien égal, tant que la sage Pénélope
Reste dans ce palais avec le divin Télémaque.
(XVII, 390-391)

Pénélope et Télémaque incarnent donc des résistances objectives au pouvoir d'Antinoos. Par ailleurs, Télémaque connaît comme Eumée la véritable identité de l'Étranger. Prenant la parole, il fait un pas vers son ennemi (« Antinoos, tu as vraiment pour moi les soins d'un père » (XVII, 397)), tout en refusant de chasser l'Étranger au nom d'Ulysse lui-même, hôte plus légitime qu'Antinoos. Il en appelle, donc, à une sorte de *xenia* « supérieure » :

Non ! Prends et donne-lui ; je le veux bien ! Je t'en conjure !
Tu n'auras rien à craindre de ma mère ou de quiconque
Parmi les serviteurs vivant chez le divin Ulysse.
(XVII, 400-402)

On voit bien comment la rhétorique de Télémaque reprend, pour la retourner, celle d'Antinoos. En prétendant chasser l'Étranger au nom des biens d'Ulysse, Antinoos se faisait à la fois le représentant des intérêts d'Ulysse (et donc son successeur légitime) en même temps qu'il cherchait à s'approprier ses richesses. En l'autorisant à être hospitalier, Télémaque réaffirme que c'est lui et sa mère qui possèdent la légitimité de la succession, et font passer le refus d'Antinoos pour simple absence de magnanimité. C'est ainsi que le discours de Télémaque peut se finir par une critique ouverte :

Mais ton coeur est bien loin d'avoir une telle pensée :

Tu aimes cent fois mieux manger que donner à un autre !
(XVII, 403-404)

Ainsi, la scène nous a présenté, à travers ces trois personnages, trois conceptions de l'hospitalité, trois « postures » : elle reviendrait à un pillage (Antinoos), serait utile (Eumée), serait une preuve de magnanimité (Télémaque).

La décision

Comme sa *mêtis* permet à Ulysse d'être à la fois le destinataire et le destinataire de l'éventuelle hospitalité, l'attitude d'Antinoos est mécaniquement (par la structure narrative elle-même) présentée comme une ingratitude et une faute : il refuse l'hospitalité à celui qui est en train de la lui offrir, et ce en prétextant l'intérêt de celui-ci. Poussé par Télémaque à l'hospitalité, Antinoos arrive encore à ne la justifier que comme un moyen pour limiter le pillage :

Si chaque prétendant donne à cet homme autant que moi,
Le palais pour trois mois sera débarrassé de lui.
(XVII, 407-408)

C'est en saisissant le tabouret (XVII, 409) qu'il va ensuite envoyer sur Ulysse qu'il prononce ces mots : le geste dément la parole, pour achever la description de la posture.

À l'issue de ce passage, l'importance de la *xenia* est avérée, il est manifeste qu'Antinoos ne la possède pas, et la *mêtis* fait preuve de sa valeur. La confrontation des personnages, par le discours et marginalement, ici, par les gestes, permet ainsi à l'épopée de penser la valeur des postures. Si, dans l'*Odyssée*, elle prend surtout la forme de joutes entre héros, ou d'épreuves qui mettent Ulysse en face d'un obstacle (comme c'est principalement le cas dans les chants IX à XII, avec les aventures le confrontant à des créatures imaginaires comme le Cyclope, les Sirènes ou Charybde et Scylla), l'épopée guerrière préfère sans doute mettre en scène des confrontations physiques. Mais là comme ici, « ce qui compte, ce n'est pas tant l'action [des personnages] sur le champ de bataille, que leur affrontement, et l'élucidation qu'il permet finalement.⁷⁷⁵ » Ainsi, l'enjeu de l'épopée étant de décider quelle posture est la meilleure, on ne peut considérer qu'elle sert une thèse préétablie. Ici comme dans le roman, on peut sans doute parler de « polyphonie ». C'est d'autant plus le cas lorsque

⁷⁷⁵ Florence Goyet (2006), p. 558.

l'épopée ne décide pas, mais se contente de *comparer* les histoires. Dans ce cas, le sens de l'épopée reste ouvert, et il revient à l'auditeur de trancher. Comme il s'agit d'une polyphonie des postures et des discours, et non pas des rapports phénoménologiques au monde, nous proposons de l'appeler « polylogie ».

La polylogie

Si l'épopée est souvent le lieu d'une pensée en acte, confrontant des postures politiques, et laissant à l'organisation noétique originale (qu'elle est) le soin de décider celles qui doivent triompher, elle peut aussi, en effet, pousser l'auditeur à trancher lui-même, en ne lui soumettant que deux histoires qu'elle compare. La dimension traditionnelle des histoires, si elle indique bien que le récit puise dans un répertoire constitué, ne peut plus apparaître alors comme l'assurance que l'épopée conforte ou illustre les valeurs établies. Bien au contraire, on doit considérer le recours à la tradition comme un simple moyen pour aller plus vite : là où Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* est obligé de passer deux cents cinquante pages à Verrières pour décrire l'amour de province qui lui servira à penser, par différence, l'amour parisien, l'épopée mobilise un répertoire d'histoires connues par l'auditeur, qu'il n'a besoin que de suggérer. Ainsi, si le *nostos* d'Agamemnon et son meurtre par Égisthe et Clytemnestre est constamment évoqué, du premier chant de l'*Odyssée* (I, 29-43) jusqu'au dernier (XXIV, 199-202), c'est pour comprendre, par comparaison, la valeur du retour d'Ulysse et souligner la fidélité de Pénélope. De même, la discussion d'Achille et Agamemnon au chant XXIV sert à penser par ressemblance et différence le retour d'Ulysse. C'est ce que Florence Goyet appelle le « travail épique » :

Le « travail épique » permet de poursuivre à l'infini l'articulation des possibles, en dédoublant les situations par l'homologie – c'est-à-dire en rejouant la même situation avec des variantes –, en précisant les postures par les parallèles-différences – c'est-à-dire en suivant jusqu'au bout chacune des logiques présentes⁷⁷⁶.

Cette manière qu'a l'épopée de fonctionner n'implique rien, d'un point de vue ontologique, sur le monde représenté, sinon une chose, dont on a vu qu'elle n'existait pas dans le roman qui s'attache à éclater le monde commun dans les représentations qu'en ont les consciences – à

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 560.

savoir la « commensurabilité » des expériences des personnages. C'est en effet parce que les personnages vivent dans le même monde qu'on peut comparer leur vertu, et parce qu'ils sont comparables que l'auditeur peut, à travers la mise en scène de l'épopée, penser leurs rapports. La polyphonie épique est celle de discours (*logoi*) sur le monde commun, et non de consciences singulières où se disséminent des phénomènes de monde. La polylogie implique la dimension politique du genre : « la spécificité de l'épopée, écrit Florence Goyet, c'est de traiter une matière politique de façon polyphonique.⁷⁷⁷ »

Alors que la représentation d'un monde éclaté en une pluralité de consciences ne pourrait permettre de penser les formes problématiques du commun (dispersé dans une pluralité d'expériences solipsistes), c'est la commensurabilité des expériences elle-même (l'unicité du monde) qui permet au lecteur de les comparer : le consensus ontologique est condition de la comparaison polylogique. Ainsi peut-on dire que l'épopée représente un monde unique et commun pour mettre en scène une pluralité de points de vue politiques sur ce monde commun. Les « parallèles-homologies » et les « parallèles-différences », qu'on retrouve autant dans les trois épopées étudiées par Florence Goyet que dans l'*Odyssée* ou dans le *Râmâyana*⁷⁷⁸, ordonnées par le récit selon la logique noétique, seront les moyens de cette polylogie, c'est-à-dire les instruments de la résolution du problème construit : « Le trait fondamental de l'épopée est là, je crois, dans ce “travail épique” qui fait jouer des conceptions opposées dans toute leur épaisseur, qui permet aux auditeurs d'avoir une représentation des possibles qui s'offrent à eux.⁷⁷⁹ »

*

Bien loin de ce que prétendent les théories hégélienne et post-hégélienne, qui tirent de la dimension traditionnelle de l'histoire un argument pour condamner la soi-disante fixité de l'épopée, la mise en mouvement des différentes figures de la tradition dans un récit réordonné, leur transformation en postures, leur confrontation dans la performance de chaque épopée, et parfois leur simple comparaison, permet au texte de penser et de faire penser son auditoire,

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 567.

⁷⁷⁸ Voir Madeleine Biardeau, « Notice », in Valmiki, *Râmâyana*, *op. cit.*, p. 1515.

⁷⁷⁹ Florence Goyet, « Le “travail épique”, permanence de l'épopée dans la littérature moderne », in J. Labarthe (éd.), *Formes modernes de l'épique; nouvelles approches*, Actes du colloque de Tours (2002), Peter Lang, 2004, pp. 263-280, p. 275.

afin de faire émerger une solution à la crise politique dont l'épopée est le symptôme et se veut le remède :

Il faut que l'épopée soit capable de développer chacune des positions comme si elle était absolument valide, pour que l'on puisse voir les implications profondes de toutes et de chacune, pour que le choix qui s'impose entre les valeurs ne soit entaché d'aucun parti pris ni préjugé. La réussite dépend de l'honnêteté du procès qu'elle instruit de la situation. Mais elle a un atout formidable pour cela : le récit, quand on poursuit chaque ligne narrative jusqu'au bout, mène dans ce sens. Point n'est besoin que cette absence d'esprit partisan soit là au départ. On l'a rappelé à propos de chacun des textes : au début, les partis pris et les préjugés sont au contraire légion. C'est peu à peu, dans la construction de la narration, qu'ils vont disparaître. L'épique se définit, me semble-t-il, dans le mouvement même où le texte renonce à cet esprit partisan, par exemple pour faire d'Hector son héros fondamental, la figure de l'avenir⁷⁸⁰.

L'épopée, en elle-même et en tant qu'elle est performée devant une assemblée, peut alors se constituer comme une mise à l'épreuve des valeurs par la recomposition du monde commun.

Si le roman proposait à son lecteur une expérience destinée à le libérer – et devait à se titre être considéré comme un dispositif *éthique*, l'effort épique décide des valeurs *politiques* de la communauté. La différence de leur structure noétique est donc investie d'une dimension « praxéonomique » qu'il revient d'étudier avec soin, en lisant les œuvres de plus près. Si, contrairement à l'analyse que nous avons menée pour le roman, nous n'avons ici illustré la noétique de l'épopée que par l'exemple d'une scène tirée du chant XVII de l'*Odyssée*, et en mettant l'accent, qui plus est, sur son contenu plutôt que sur son fonctionnement sémiotique, c'est parce que les postures politiques s'instancient dans des histoires (que l'épopée compare) et des discours (qu'elle confronte). L'acte de sa pensée n'est donc pas produit par des mécanismes aussi complexes, relevant d'un art aussi raffiné, que dans le roman. La conséquence en est que le fonctionnement noétique de l'épopée et son contenu politique se recoupent. Afin de ne pas donner deux fois, dans une répétition inutile, le trajet de la pensée de l'*Odyssée*, il nous a donc semblé préférable d'illustrer le fonctionnement des catégories de la noétique (globale) par une scène ponctuelle. D'autant que l'analyse du contenu, qui n'avait ici qu'une valeur d'exemple, sera l'enjeu même de la partie suivante, qui devra être considérée comme l'aboutissement de notre analyse. Nous découvrirons en effet, à travers les personnages-symptômes du roman et les personnages-postures de l'épopée, la philosophie pratique des genres.

⁷⁸⁰ Florence Goyet (2006), p. 567-568.

Avant d'y consacrer notre troisième partie, un « contrepoint » se proposera d'examiner la théorie du genre littéraire immanente à quelques œuvres de la modernité, pour les confronter à la sémiologie, rhétorique et noétique, que nous avons développée dans les pages qui précèdent. Cette reconstitution des « théories indigènes » du genre permettra d'expliquer à la fois l'avènement du roman et l'échec de la tentative épique, à l'âge moderne.

CONTREPOINT

« Réussite » du roman et « échec » de la poésie épique

Nous l'avons suggéré dans notre introduction, l'énergétique des genres essaie de dépasser les apories de l'approche classique (que nous appellerons désormais « la poétique », en voulant faire moins référence à Aristote qu'à Boileau), qui les définit par la présence de traits génériques reproductibles. La poétique conçoit le travail d'écriture comme une imitation de ces propriétés phénotypiques ; sans s'interroger sur l'effort qu'elles servent dans les œuvres imitées, elle ne demande qu'une chose pour apposer la mention du genre à une œuvre qui y prétend : qu'elles soient visibles au récepteur, dans les œuvres imitantes.

En montrant que les auteurs qui se soumettent à cette manière de penser les genres en termes de traits génériques phénotypiques échouent à réaliser une épopée, et que ceux qui pensent le roman en terme de dispositif accomplissant un certain effort parviennent, *a contrario*, à leur fin, ce « contrepoint » entend remédier en partie à l'absence de cette théorie « poétique » (de la production réelle) que nous avons plus haut déclarée impossible – mais en en déplaçant partiellement la méthode. On aura ainsi tâché de compléter l'approche énergétique par l'histoire des ambitions ratées et des tentatives réussies, à défaut d'une analyse des conditions réelles de l'écriture – qui continuent de nous échapper. Pour les comprendre, on ne voit pas d'autre moyen que celui de Barthes dans *La Préparation du roman* : essayer de s'y mettre. Que la présomption nous soit donc pardonnée de préciser maintenant que ce « contrepoint » (et notre étude en général, quoiqu'elle n'en fasse pas mention) s'est nourri, pour envisager la réussite des romanciers et surtout l'échec des poètes modernes, de nos propres tentatives à écrire des textes relevant de l'un et l'autre genres. Cette remarque vaut moins pour son contenu publicitaire, voire pour l'hommage qu'elle contient à l'ouvrage, à bien des égards magnifique, de Barthes ; elle sert avant tout à souligner le caractère foncièrement stimulant de la pratique d'écriture, pour qui essaie de comprendre la littérature. En faisant lui-même l'expérience de l'échec et de la réussite, il se confronte non seulement à une résistance de l'œuvre qui problématise l'importance accordée à l'intention, mais il découvre, par l'analyse de ce qui marche et de ce qui ne marche pas, le fait même que l'œuvre est quelque chose « qui devrait marcher », et non pas un ensemble de traits génériques.

Si ces tentatives, qui ont accompagné l'étude des textes, n'apparaissent malgré tout pas à la surface de notre travail, c'est que le problème d'une telle méthode demeure, double : d'une part, on n'écrit jamais soi-même que fort peu d'ouvrages, alors qu'on peut en lire des milliers ; d'autre part, elles ne nous informent pas sur la manière dont ont été produits les textes des autres – ce qui nous intéresse pourtant ici. C'est donc eux que nous étudierons, en appliquant avec le plus d'empathie possible les catégories sans nul doute problématiques d'échec et de réussite. En parlant d'« échec », nous voulons dire que l'œuvre n'appartient pas au genre que son auteur cherchait manifestement à réaliser, ou bien parce qu'elle s'organise autour d'un autre effort (elle est d'un autre genre), ou bien parce qu'elle manque de puissance dans la réalisation de son effort (c'est une œuvre « ratée »⁷⁸¹). Nous parlons de « réussite » dans le cas contraire.

Dans un premier temps, on montrera que l'échec des poètes modernes à produire de véritables épopées est dû à leur conception poétique du genre en termes de traits génériques. Ce faisant, on se demandera s'il ne faut pas voir dans ces textes la manifestation d'un tout autre effort, plutôt que l'échec de l'effort épique. Dans un deuxième temps, nous tenterons de démontrer que la réussite du roman à l'âge moderne est dû au fait qu'il se soit, à la même époque, constitué dans l'abandon de cette même conception. Né d'une rencontre de l'ambition moralisante des auteurs et des dispositifs narratifs concrets, le genre romanesque s'est *de facto* pensé, sinon comme un effort, au moins comme un pouvoir.

1. L'« échec » de la poésie épique

C'est un lieu commun depuis Voltaire que, malgré un grand nombre de tentatives d'offrir à la France une épopée qui pût avoir la noblesse de celles d'Homère ou de Virgile, « les Français n'ont pas la tête épique »⁷⁸². Ce mot de M. de Malezieu, que Voltaire cite à la fin de son *Essai sur la poésie épique*, n'était destiné qu'à justifier la dimension historique de son *Henriade*. Mais un tel constat, censé s'appliquer à la séquence qui s'ouvre à la Renaissance, a été

⁷⁸¹ Il est notable que parmi les treize œuvres étudiées par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, trois soient des tentatives modernes d'épopée, dont nous tenterons de comprendre l'échec, la *Franciade* de Ronsard, la *Henriade* de Voltaire et *Les Martyrs* de Chateaubriand.

⁷⁸² Voltaire, *La Henriade* [1722], suivi de *L'Essai sur la poésie épique* [1733], Paris, Didot, 1801, p. 329

prolongé par des critiques du XX^{ème} siècle, tel Herbert J. Hunt⁷⁸³, qui voyaient également un échec dans la séquence suivante – celle des tentatives épiques du XIX^{ème} siècle. Ces analyses considèrent le cadre national comme pertinent pour expliquer ces échecs – Voltaire signalant par exemple que les Italiens avec Le Tasse ou les Anglais avec Milton avaient fait la preuve qu'ils avaient plus la tête épique que les Français⁷⁸⁴. Les études récentes ont quant à elles tenté de déconstruire ce lieu commun ; mais elles n'en soulignent pas moins, comme celle de Kara Csürös⁷⁸⁵ que le poème épique français fut marqué, ainsi que l'écrivait Jacques Borel (qu'elle cite), par « une sorte de stérilité d'autant plus étonnante qu'elle s'exerce dans l'abondance⁷⁸⁶ ».

Une analyse des dispositifs littéraires destinée à la reconstitution de leur effort permet quant à elle d'expliquer ces « échecs » de manière relativement simple et économique. À suivre une telle énergétique, en effet, un dispositif n'est pas épique dès lors qu'il ne peut produire un effort identique à celui que nous avons identifié dans les épopées. On peut alors distinguer deux hypothèses pour expliquer pourquoi les « poèmes épiques » ne sont pas des épopées : première hypothèse, le poète essaie de faire une épopée, mais se représente ce genre comme une collection de traits génériques reproductibles et non en termes de dispositif et d'effort. Il butte alors sur le fait que ces propriétés phénotypiques (comme l'écriture versifiée, l'invocation à la muse, la comparaison homérique, etc.), découplées d'autres propriétés, plus profondes, et nécessaires à la construction de l'effort (l'oralité, la communauté, etc.), sont impuissantes à réaliser l'effort épique et apparaissent gratuites. On peut parler d'« œuvre ratée ». Seconde hypothèse, le poète mobilise des propriétés phénotypiques de l'épopée pour produire, couplées avec d'autres propriétés étrangères au dispositif épique, un effort tout à fait différent de l'effort épique.

a. Un problème théorique

On le sait, la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote à la Renaissance a été déterminante pour la réflexion moderne sur les genres littéraires. C'est dans le cadre de cette réflexion que la

⁷⁸³ Voir Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth century France: A study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts*, Oxford, Blackwell, 1941.

⁷⁸⁴ Voltaire, *op. cit.*, p. 290 sq. et p. 314 sq.

⁷⁸⁵ Voir Klara Csürös, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*. Paris, Honoré Champion, 1999.

⁷⁸⁶ Cité par *ibid.*, p. 9.

fascination pour les épopées d'Homère et de Virgile acquiert un nouveau sens : la valorisation de l'épopée comme genre noble, d'une part, et l'idée selon laquelle la distinction des genres relève de la poétique (c'est-à-dire de l'imitation des propriétés phénotypiques des textes) d'autre part.

Une valorisation problématique

La valorisation de l'épopée a une histoire : la redécouverte d'Homère, au seuil de la Renaissance, et la constitution progressive de l'idée qu'il existerait un genre « épique », consistant en une collection de propriétés reproductibles.

La redécouverte paradoxale d'Homère

Que valorise-t-on dans l'épopée d'Homère ? D'abord, un *livre*.

C'est par l'intermédiaire de Pétrarque que l'*Illiade* et l'*Odyssée* parvinrent à l'Europe de la Renaissance ; avant cela, seul un résumé de l'*Illiade* en latin était disponible ; Dante, par exemple, ne connaissait Homère que de réputation⁷⁸⁷. Comme Pétrarque ne lisait pas le grec, il fit traduire en latin l'exemplaire des œuvres d'Homère qu'il avait reçu en 1353, par un traducteur que Bocacce encouragea aussi⁷⁸⁸. Grâce à l'invention de l'imprimerie, le texte grec d'Homère devint par la suite accessible à grande échelle dès 1488⁷⁸⁹, mais « ses lecteurs français éprouvaient des difficultés, face à un texte pour lequel leur éducation ne les avait nullement préparés.⁷⁹⁰ » Peu à peu, la *res publica litterarum* s'y habitue, aidée par les exilés grecs de Constantinople, les humanistes italiens et les humanistes de l'Europe du nord, comme Philipp Melanchthon⁷⁹¹. C'est ainsi que le public humaniste fut invité à comparer les mérites respectifs de Homère et Virgile (dont l'*Énéide* était déjà au Moyen-Âge une référence⁷⁹²). De cette comparaison, il ressortit globalement (même si certains défendaient les mérites

⁷⁸⁷ David S. Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2010, p. 127.

⁷⁸⁸ Philip Ford, *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 25.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹² Voir André Vernet « Virgile au Moyen Âge », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 126^e année, N. 4, 1982. pp. 761-772, p. 768 sq.

d'Homère⁷⁹³) que Virgile avait imité Homère, mais pour le raffiner et l'améliorer. D'où une théorie du genre (comme imitation) et une tâche pour la poésie moderne : « quand Virgile écrivait, c'était en imitant Homère ; donc pour nous modernes, l'objet à imiter est Virgile lui-même.⁷⁹⁴ » C'est ce que l'on retrouve aussi dans l'art poétique de Jacques Peletier du Mans : « Virgile a “pris son patron” sur Homère, et si parfaitement “qu'il n'a bonnement laissé au suivant que l'imitation, laquelle encore semble difficile jusqu'à l'impossible”.⁷⁹⁵ » À partir de deux œuvres qui se ressemblent, le genre se constitue ; les poèmes du Tasse et de l'Arioste vinrent l'enrichir. L'*Énéide* s'imposa jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle comme la reine des épopées⁷⁹⁶.

Une valorisation sans concept

Le mot « épopée » lui-même n'apparaît en français qu'en 1623, chez Chapelain. De ce fait, l'épithète « épique » pour qualifier la poésie de cette époque est anachronique : « les théoriciens de l'époque utilisent d'ordinaire celle d'“héroïque”⁷⁹⁷ ». On trouve également d'autres appellations, en fonction de ce sur quoi l'on veut mettre l'accent :

L'examen des appellations sous lesquelles l'épopée a été désignée au XVI^{ème} siècle, « grand oeuvre », « long poème », « grand poëme », « oeuvre héroïque », « poème héroïque », suffit à caractériser le genre épique comme complexe : les trois premières expressions insistent sur l'étendue de l'oeuvre, c'est-à-dire sur un aspect seulement de sa forme, alors que les deux dernières mettent l'accent sur la présence d'un protagoniste s'illustrant par ses exploits, c'est-à-dire sur un élément de contenu⁷⁹⁸.

Malgré ces problèmes lexicaux, on peut parler avec Bruno Méniel d'un « désir d'épopée⁷⁹⁹ » dans la poésie de la Renaissance, né d'une « fascination⁸⁰⁰ » qui accompagne le mouvement plus global, à la Renaissance, de la redécouverte des Anciens. Dans un premier temps, la réalisation des « poèmes héroïques » se fait dans un grand flou conceptuel et théorique :

⁷⁹³ David S. Wilson-Okamura, *op. cit.*, p. 132 sq.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 128. Je traduis. [“when Virgil was writing, the object of imitation was Homer; now, for us moderns, the object of imitation is Virgil himself.”]

⁷⁹⁵ Albert Py, *Imitation et renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984, p. 10. Les citations sont de Peletier.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁹⁷ Bruno Méniel, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004, p. 11.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

Dans la classification des genres que proposent les arts poétiques, le poème héroïque jouit d'un statut indéterminé. Il a d'abord un nom incertain : Sébillet parle du « grand oeuvre » ou des « oeuvres grands et Héroïques », Du Bellay du « long poème François », Peletier de « l'oeuvre héroïque » et Ronsard du « grand poème ». Cette incertitude du nom va de pair avec la difficulté à situer le poème héroïque par rapport aux autres genres. Sur ce point, seul Ronsard offre alors en France une typologie où l'Héroïque apparaît comme un genre possible parmi d'autres, le Satirique, le Tragique, le Comique et le Lyrique. Dans les autres cas, tout se passe comme s'il n'avait pas même nature que les autres : il y a d'un côté le poème héroïque et de l'autre toutes les formes inventoriées de la poésie⁸⁰¹.

Mais en quoi consiste cette fascination, si le concept d'épopée lui-même n'existe pas ? Qu'est-ce qui fascine à ce point les auteurs de la Renaissance, dans les œuvres d'Homère et Virgile ? Si, comme Bruno Méniel, Pierre Frantz souligne « toute la nostalgie de la poésie épique qui, de la Renaissance au Romantisme, traverse nos littératures⁸⁰² », il ajoute qu'il s'agit plus de la « quête d'un état d'esprit, d'une émotion épiques⁸⁰³ » que de l'épopée en tant que telle. D'autant que « la relation à l'épique est marquée d'espoir et de doute, sourdement minée par le sentiment d'une impossibilité à égaler Homère et Virgile⁸⁰⁴ » et que « la muse chrétienne a renoncé aux armes et aux héros, elle s'est intériorisée, subjectivée, quand elle ne s'est pas complètement absentée. De ce monde qui se laïcise, s'explique et s'offre à la connaissance, le merveilleux paraît s'être retiré⁸⁰⁵ ». La fascination pour l'épopée s'accompagne de la conscience de l'impossibilité d'en égaler la splendeur ; c'est ce mouvement qui aboutira peu à peu à l'idée d'un « registre épique » dans le romantisme allemand, par opposition aux registres dramatiques et lyriques⁸⁰⁶.

La redécouverte de la Poétique

En même temps que le sentiment de l'impossibilité pratique à égaler l'épopée, la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote (en 1548), dans le contexte de la polémique autour de l'œuvre de

⁸⁰¹ Jean-Charles Montferran et Olivia Rosenthal, « Le poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 100e Année, n° 2 (Mar. - Apr., 2000), pp. 201-216, p. 202.

⁸⁰² Pierre Frantz, « Introduction », in P. Frantz, (dir.), *L'épique, fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 3.

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ Nous y reviendrons dans le « contrepoint » de la troisième partie.

l'Arioste (dont les aventures sont jugées baroques et sans motivation, ni nécessité), donne un fondement théorique à la supériorité de l'épopée, notamment sur le roman en train de se constituer : dans la querelle de l'Arioste, l'épopée devient le genre noble, et le roman le genre vulgaire⁸⁰⁷. À partir de cette relecture de la *Poétique* d'Aristote, l'épopée n'est plus seulement un objet de fascination, mais un enjeu théorique de première importance, que doit illustrer une réalisation pratique :

Bien qu'une pratique de l'épopée existe en France (sous une forme rudimentaire) dès le début du XVI^{ème} siècle, c'est essentiellement en tant qu'objet théorique qu'elle a fait, vers le milieu de ce siècle, son apparition sur la scène littéraire. [...] Pour une littérature qui adopte le système classique des genres, la réalisation d'un chef-d'œuvre épique acquiert [...] un caractère de nécessité absolue : la *complétude* de ce système (et de la littérature) n'est pas atteinte tant que la case de l'épopée reste vide⁸⁰⁸.

Au moment où la vague fascination pour Homère et Virgile trouve dans la théorie aristotélicienne un fondement théorique, se systématise l'approche « poétique » de la littérature selon laquelle un genre consiste en une collection de propriétés phénotypiques. Dès lors, comme Virgile avant eux, les poètes vont essayer d'imiter les propriétés du texte homérique. Mais à la différence de Virgile, dont les œuvres étaient destinées à la *recitatio* romaine, ils le font dans le cadre d'une économie de la lecture privée. L'imitation des symptômes de la composition orale (vers, formules, comparaisons, scènes-types) dans le dispositif livresque aboutit alors à une impression de gratuité formelle qui est l'une première explication de l'« échec » des épopées modernes.

La poétique des traits génériques reproductibles

Gisèle Mathieu-Castellani l'a montré, la définition des genres littéraires à la Renaissance relève de la « poétique », entendue comme une réflexion avant tout normative (plutôt que théorique) sur les manières de faire, aboutissant à une subdivision de la littérature en espèces et sous-espèces⁸⁰⁹.

⁸⁰⁷ Voir Camille Esmein-Sarrazin (2006), p. 240 *sq.*

⁸⁰⁸ Siegbert Himmelsbach, cité par Esmein-Sarrazin, *ibid.*, p. 239.

⁸⁰⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, « La notion de genre », in Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 17-34.

En cela, elle correspond à la mise en place de ce que Jacques Rancière a appelé le « régime poétique » des arts, dans lequel, plus que la réflexion sur la valeur ontologique de l'image ou sur ses effets, ce sont les manières de faire qui permettent de définir l'appartenance générique d'un texte : « J'appelle ce régime poétique, au sens où il identifie les arts – ce que l'âge classique appellera les "beaux-arts" – au sein d'une classification des manières de faire, et définit en conséquences manières de bien faire et d'apprécier les imitations.⁸¹⁰ » Or, la prise en compte des « manières de faire » ne concerne pas tant la fabrication réelle des textes, avec ses hésitations, ses bifurcations, ses errances (la « poïétique »), que l'apparence phénotypique qu'ils doivent avoir une fois finis : c'est la raison pour laquelle cette poétique s'intéresse moins à l'écrire (comme processus de fabrication réelle) qu'au style (comme phénomène du texte fini)⁸¹¹. Par conséquent, la volonté d'écrire une épopée va se traduire par l'imitation⁸¹² du style de Virgile, lui-même ayant imité Homère. C'est toute la problématique des « ornements », censés conférer aux poèmes héroïques la noblesse identifiée dans les épopées anciennes :

En ce qui concerne la forme, rhétoriciens et humanistes se ressemblent aussi par le souci de rehausser leurs poèmes au moyen d'ornements mythologiques et stylistiques et par l'imitation servile de tous les procédés antiquisants caractéristiques de l'épopée (proposition, invocation, interventions divines, allégories, réminiscences de Virgile et de Lucain, etc.). Qu'ils aient choisi le français ou le latin, le grand genre ou le long poème, les poètes utilisent les mêmes artifices techniques et les hardiesses allégoriques, les exagérations stylistiques et la fusion des personnages mythologiques et bibliques⁸¹³.

La réalisation de l'épopée va durablement s'indexer sur la possibilité d'« imiter » Homère et Virgile. Ronsard sera à la fois l'un des principaux artisans de cette définition – elle-même imitée de la doctrine de l'*imitatio* de Horace⁸¹⁴ – de l'appartenance générique (notamment

⁸¹⁰ Jacques Rancière (2000), p. 30.

⁸¹¹ Gisèle Mathieu-Castellani, art. cit., p. 22.

⁸¹² Voir Jean-Claude Mûlthaler, François Cornilliat, Perrine Galand-Hallyn et Luc Deitz, « Les voies de l'imitation », in P. Galand-Hallyn, F. Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, pp. 415-506.

⁸¹³ Siegbert Himmelsbach, « "Long poème" et "grand genre": l'élaboration de formes narratives longues au début du XVI^{ème} siècle », in *Nouvelle Revue du XVI^{ème} Siècle*, Vol. 15, n° 1, Grand genre, grand oeuvre, poème héroïque (1997), pp. 27-40, p. 32.

⁸¹⁴ Voir Robin Glinatsis, « Horace et la question de l'imitatio », in *Dictynna* n° 9, 2012, mis en ligne le 26

dans la préface de la *Franciade*⁸¹⁵) et l'un des principaux acteurs de sa réalisation empirique. C'est cette conception qui va se répandre au XVI^{ème} siècle :

Du Bartas construit sa *Sepmaine* comme une épopée de la Création, et s'il se défend d'avoir voulu faire un poème purement épique, il est loin de nier cette dimension. Dénombrements, énumérations, descriptions (sous formes d'hypothèses), comparaisons, invocations à la Muse, récits enchâssés, sentences sont autant de procédés d'amplification du récit que l'épopée antique avait cultivés, et dont Ronsard, en France avait donné l'exemple dans sa *Franciade*. Cette recherche de la *copia rerum* se prolonge en une recherche de la *copia verborum*, qui ressortit à l'*elocutio*. On sait que les principaux procédés d'enrichissement du style utilisés par Du Bartas sont ceux que Ronsard préconise pour l'épopée : comparaison, périphrase, épithète, anaphore, énumération, etc⁸¹⁶.

C'est cette conception « purement ornementale⁸¹⁷ » de l'appartenance générique qui va se retrouver au XVII^{ème} siècle, dans le *Traité du poème épique* de René Le Bossu. Celui-ci donne la définition suivante de l'épopée : « L'Épopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en Vers d'une manière vraisemblable, divertissante & merveilleuse⁸¹⁸. » Elle va traverser l'âge classique pour se retrouver presque inchangée au début du XVIII^{ème} siècle, avec la « *Henriade*, prototype plutôt que chef-d'oeuvre, alors que tant d'encre a coulé sur le cas de l'épopée.⁸¹⁹ »

La Henriade, théorie et pratique de l'ornement

Œuvre de jeunesse de Voltaire (1718-1722), parue en 1723 sous le titre *La Ligue ou Henry le grand, poème épique* et suivie par l'*Essai sur la poésie épique* (en anglais en 1727, en français en 1732), *La Henriade* reconduit dans son ouverture l'imitation ornementale d'une invocation à la muse que l'on trouvait déjà chez Le Tasse ou Ronsard :

novembre 2012. En ligne : <http://dictynna.revues.org/813>. Consulté le 22 septembre 2013. Voir aussi David West et Tony Woodman (éds.), *Creative imitation and latin literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

⁸¹⁵ Voir François Rigolot, « Entre Homère et Virgile : Ronsard théoricien de l'imitation », in A. Gendre (dir.), *Ronsard, Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987, pp. 163-168 et Denis Bijaï, *La Franciade sur le métier: Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001, p. 55 sq. : « Au seuil de la *Franciade*, les enjeux d'un discours préfaciel ».

⁸¹⁶ Jean Vignes, « Poésie et religion (XVI^{ème} s.) », in *Poétiques de la Renaissance, op. cit.*, pp. 257-300, p. 282.

⁸¹⁷ Thomas Pavel (1996), p. 101.

⁸¹⁸ René Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris, André Pralard, 1675, p. 14.

⁸¹⁹ Sylvie Menant, *La Chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981, p. 110.

Je chante ce héros qui régna sur la France
 [...] Descends du haut des cieux, auguste Vérité !
 Répands sur mes écrits ta force et ta clarté :
 Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre.
 C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre ;
 C'est à toi de montrer aux yeux des nations
 Les coupables effets de leurs divisions.
 Dis comment la Discorde a troublé nos provinces ;
 Dis les malheurs du peuple et les fautes des princes :
 Viens, parle ; et s'il est vrai que la Fable autrefois
 Sut à tes fiers accents mêler sa douce voix ;
 Si sa main délicate orna ta tête altière,
 Si son ombre embellit les traits de ta lumière,
 Avec moi sur tes pas permets-lui de marcher,
 Pour orner tes attraits, et non pour les cacher.
 Valois régnait encore, et ses mains incertaines
 De l'État ébranlé laissaient flotter les rênes ;
 Les lois étaient sans force, et les droits confondus ;
 Ou plutôt en effet Valois ne régnait plus.

(I, 1-24)

Il est remarquable que dans cette ouverture, Voltaire ne se contente pas d'*imiter* l'invocation à la muse homérique. Il y donne aussi, en effet, le principe de sa composition : il va chercher à dire une vérité (historique) qu'il va travestir en lui donnant les attraits de la « Fable [d'] autrefois » (v. 15) pour « orner [s]es attraits » (v. 20). L'ouverture conduit alors une « invocation » à la Vérité qui non seulement imite la fable d'autrefois, mais qui, par une théorie selon laquelle le travestissement, via l'agrément, doit être au service de la vérité elle-même (« et non pour les cacher »), essaie de convaincre du bien-fondé de ce qui pourrait passer pour une faute à l'égard de la raison. C'est ainsi que tout le texte ornera le récit historique de procédés empruntés à l'épopée homérique, comme dans la comparaison suivante :

Dans ce temps malheureux, par le crime infecté,
 Potier fut toujours juste, et pourtant respecté.
 Souvent on l'avait vu, par sa mâle constance,
 De leurs emportements réprimer la licence,
 Et conservant sur eux sa vieille autorité,
 Leur montrer la justice avec impunité.
 Il élève sa voix ; on murmure, on s'empresse,
 On l'entoure, on l'écoute, et le tumulte cesse.
Ainsi, dans un vaisseau qu'ont agité les flots,
Quand l'air n'est plus frappé des cris des matelots,
On n'entend que le bruit de la proue écumante,
Qui fend, d'un cours heureux, la mer obéissante.
 Tel paraissait Potier dictant ses justes lois,
 Et la confusion se taisait à sa voix.

Si une telle comparaison – proche de celle de l'*Odyssée* que nous avons analysée plus haut, lors de notre « rhétorique » – peut se justifier dans le cadre d'un auditoire Grec méditerranéen du VIII^{ème} siècle avant J.-C., on voit bien qu'elle ne facilite pas spécialement la compréhension, par exemple, du lecteur parisien du XVIII^{ème} siècle. La comparaison et les épithètes ne servent qu'à orner la présentation des faits d'une dimension « poétique », qui obscurcit le sens plutôt qu'elle n'en facilite la communication.

Dans l'épopée d'Homère, on s'en souvient, la proue est par ailleurs le comparé, et c'est le char qui joue le rôle de comparant. Ici, la proue sert de comparant : comme la locution latine *quia ego nominor leo*, qu'analyse Barthes dans ses *Mythologiques*, sert à exemplifier une règle de grammaire plutôt qu'à dire quelque chose sur le lion⁸²⁰, tout se passe comme si le rôle de la comparaison voltairienne était non de renvoyer à une chose, mais d'exemplifier la comparaison homérique. La conception imitative de l'appartenance générique, qui privilégie la reproduction des propriétés phénotypiques (au détriment de l'effort, dont elles ne doivent être en réalité que les opérateurs, ou les symptômes), aboutit dans un contexte socio-historique différent et sur un support matériel (le livre) différent à un résultat opposé à celui du texte-source : la comparaison, au lieu d'aider à la compréhension, la complique ; au lieu de permettre aux moins cultivés de mieux saisir le texte, elle relève d'un clin d'œil élitiste, etc. Les contemporains de Voltaire, du reste, ne se méprirent pas, qui jugèrent *La Henriade* trop conventionnelle : elle est « selon l'opinion critique une épopée ratée [...] ». C'est la part laissée à la convention qui est jugée responsable⁸²¹ ».

*

Jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, c'est cette conception imitative de l'appartenance générique qui va condamner les épopées à être « ratées ». Comme l'écrit Siegbert Himmelsbach, « ce sont les règles qui ont tué l'épopée⁸²² ». On la retrouve encore chez Marmontel, pour qui

⁸²⁰ Roland Barthes (2001), p. 188-189.

⁸²¹ Fiona McIntosh-Varjabédian, « La Henriade de Voltaire: Horreur épique et horreur historique », in Judith Labarthe (éd.), *op. cit.*, pp. 99-109, p. 101.

⁸²² Siegbert Himmelsbach, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988, p. 23.

l'épopée est une double imitation : une imitation d'Homère selon la forme (il parle encore de « modèle⁸²³ ») et, selon le contenu, « l'imitation, en récit, d'une action intéressante & mémorable. Ainsi l'épopée diffère de l'histoire, qui raconte sans imiter, du poème dramatique, qui peint en action ; du poème didactique, qui est un tissu de préceptes ; des fastes en vers, de l'apologue ; du poème pastoral, en un mot de tout ce qui manque d'unité, d'intérêt, ou de noblesse.⁸²⁴ »

b. Un autre effort

L'épopée n'est ainsi pas seulement une production ornementale. Comme chez Voltaire, l'ornement est au service d'une ambition pédagogique : « exemple d'une passion pernicieuse à l'humanité ; sujet de l'*Iliade* : exemple d'une vertu constante dans ses projets, ferme dans les revers, & fidelle à elle-même ; sujet de l'*Odyssée*, &c.⁸²⁵ ». En ce sens, les propriétés phénotypiques qui sont imitées d'Homère ne sont pas simplement impuissantes : elles sont au service d'autres efforts. Alors que l'épopée est une création collective de valeurs politiques, par recomposition de la tradition, le poème épique doit chercher à être, pour Marmontel, « une leçon intéressante pour tous les peuples & pour tous les rois⁸²⁶ ». Plus que « ratées », les soi-disant « épopées » de Ronsard ou Milton accomplissent en fait un tout autre effort que les œuvres d'Homère ; elles ne sont tout simplement *pas* des épopées.

La Franciade : une économie de la gloire

Le poème héroïque, dès Ronsard, est conçu comme un moyen pour le poète de parvenir à la gloire. En effet, « le fait de s'engager dans le “grand genre” qu'est le poème héroïque d'imitation est en soi une stratégie de promotion littéraire, qui valorise l'auteur assez hardi pour s'y risquer.⁸²⁷ » S'il y parvient, il aura réussi à accomplir « la mission du poète », qui se

⁸²³ Jean-François Marmontel, « Épopée », in R. Diderot et J. LeRond d'Alembert (éds.), *L'Encyclopédie*, tome 5, 1751, pp. 825-831, p. 825.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 826.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 826.

⁸²⁷ Denis Bijaï, *op. cit.*, p. 16.

définit dans la défense et l'illustration de la langue : les arts poétiques de l'époque « servent moins à délimiter les contours d'un genre qu'à préciser la mission du poète, et plus exactement, à définir la bonne manière d'illustrer la langue.⁸²⁸ »

Comme le suggère en effet Peletier dans son *Art poétique* (1555), le poème héroïque apparaît à cette époque comme une manière de faire ses galons tout en illustrant la langue : « L'Œuvre Héroïque est celui qui donne le prix, et le vrai titre de Poète. Et si est de tel conte et de tel honneur : qu'une Langue n'est pour passer en célébrité vers les Siècles : sinon qu'elle ait traité le Sujet Héroïque⁸²⁹ » Sa production répond donc à une attente sociale, dans une société dont la jeune langue cherche sa dignité littéraire : « Parmi les raisons d'écrire une épopée, la composition d'un poème héroïque est considérée comme la meilleure façon d'illustrer une langue. De fait, pendant la plus grande partie du XVI^{ème} siècle, on avait espéré l'avènement d'un long poème en français.⁸³⁰ »

L'imitation des propriétés phénotypiques des épopées antiques acquiert, dans ce cadre, un tout nouveau sens, puisqu'elles jouent le rôle de *contraintes*, à l'aide desquelles l'auteur peut faire preuve de sa virtuosité et de son talent : la gloire de la langue sert la gloire de l'auteur. Malgré sa ressemblance phénotypique avec l'épopée homérique, l'économie de *La Franciade* la rapproche ainsi plutôt de textes comme la « Petite épître au roi » dans laquelle Marot essaie de vanter son mérite auprès de François Ier. Qui plus est, la démonstration du talent du poète à illustrer la langue étant directement adressée au roi, le poème doit aussi, naturellement, le flatter. La gloire de la langue sert la gloire du destinataire.

C'est ce que Du Bellay a très bien décrit dans le Sonnet XVI des *Regrets*, dans lequel il s'adresse à Ronsard :

Tu courtises les rois, et d'un plus heureux son
Chantant l'heur de Henri, qui son siècle décore,
Tu t'honores toi-même, et celui qui honore
L'honneur que tu lui fais par ta docte chanson.

Le polyptote sur « honneur » montre bien ici l'effort du poème héroïque : le poète, en flattant le souverain dans un texte qui illustre la langue, obtient en retour une forme de gloire. Au service de cette stratégie, non seulement le poète dédie son poème au roi, ce qui « revient à

⁸²⁸ Jean-Charles Montferran et Olivia Rosenthal, art. cit., p. 201.

⁸²⁹ Cité par Jean-Charles Montferran et Olivia Rosenthal, *ibid.*, p. 205.

⁸³⁰ Bruno Mémiel, *op. cit.*, p. 27.

prêter allégeance⁸³¹ », mais l'œuvre elle-même doit se faire « le seul mausolée digne d'un roi soucieux de gloire immortelle.⁸³² » Raison pour laquelle il y a eu deux tentatives, d'abord « *La Franciade* pour Henri II », puis « *La Franciade* pour Charles IX ». Ce qui signifie bien que le sens de l'œuvre dépend du destinataire et est véritablement écrite *pour* lui : « Plus que tout autre poème pourtant [...], *La Franciade* était écrite pour le roi, pour l'honneur de ses aïeux et bisaïeux⁸³³ ». On le voit très bien à la mort du Roi :

Conçue pour une seule personne, le roi, pour l'honorer et pour lui plaire, *La Franciade* devait tenir compte de son lecteur privilégié, répondre à ses goûts, flatter ses intérêts. Le roi devait pouvoir se reconnaître dans le héros épique qui fonctionnait comme un paradigme. Henri II disparu, l'œuvre était à refaire, ou tout au moins, à repenser⁸³⁴.

Si la rime *Iliade* / *Franciade* apparaît dès 1552⁸³⁵, si la référence aux poèmes d'Homère et de Virgile est constante tant sous la plume du traducteur de Virgile, Des Masures⁸³⁶, que dans la préface de Ronsard et dans le texte lui-même (Ronsard lui-même inclut un vers de René Bellet qui fait rimer *Franciade* et *Iliade* en exergue de son *Livre Septième*), la référence à l'épopée elle-même n'a de sens que dans le cadre de cette économie de l'allégeance. Par une espèce de métalepse, en effet, le poème héroïque sert à valoriser le *kleos* du destinataire (le roi) comme l'épopée chantait la gloire du héros. C'est ce que montrent bien ces vers de Claude de Pontoux :

Pourtant mon Roy, mon Prince, accepte ce pendant
Le labeur hazardé d'un tien serf attendant
Qu'un Homère François dedans sa *Franciade*
Eternize ton nom d'une brave *Iliade*⁸³⁷.

Quant aux autres, leur rôle est défini dans l'« épître au lecteur » : ils sont censés apprendre de la qualité morale des personnages. Comme le dernier vers de l'épître de 1572 le dit :

L'un lit ce livre pour apprendre
L'autre le lit comme ennuyeux.
Il est aisé de me reprendre
Mais malaisé de me faire mieux⁸³⁸.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 27.

⁸³² Michel Dassonville, *Ronsard, étude historique et littéraire –V. Un brasier sous la cendre (1565-1575)*, Genève, Droz, 1990, p. 105.

⁸³³ *Ibid.*, p. 107.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁸³⁵ Denis Bijaï, *op. cit.*, p. 21.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ Cité par *ibid.*, p. 54.

⁸³⁸ Pierre de Ronsard, « Épître au lecteur » [1572], in P. Blanchemain (éd.), *Oeuvres complètes de P. de*

Dans le même effort, Ronsard boucle donc la valorisation du roi et celle du poète, comme inimitable (« malaisé de faire mieux ») éducateur des peuples. Il est en cela un formidable relais du pouvoir, ce que le contenu du poème confirme.

C'est que l'effort de glorification du roi se double, dans la plupart des poèmes héroïques, d'un enjeu politico-moral. En effet, comme le souligne Bruno Méniel,

la fonction idéologique de tels ouvrages apparaît essentielle, en des temps de crise politique et religieuse (*La Judith* pose clairement la question du tyrannicide), puis de rétablissement de l'autorité royale : ils postulent un Ordre qui, contesté dans l'histoire racontée comme dans l'actualité immédiate, doit finalement triompher [...]. Tous ces poèmes, et le choix de leurs dédicataires en fait foi, sont à la gloire des vainqueurs, des Princes et de la Religion. L'explosion du genre vers 1594-1595 est en relation avec l'installation d'un nouveau pouvoir, avec la stabilisation du royaume; l'épopée, par la récapitulation poétique de l'Histoire, vise à glorifier l'unité et la paix. Les poèmes dynastiques de ces années-la, à la gloire d'Henri IV (voir H. Charpentier et J.-Cl. Ternaux) ou de la maison de Savoie, qui en a passée commande (R. Gorris), sont bien des poèmes de restauration⁸³⁹.

On le voit, l'« échec » de la « poésie épique » est en réalité tout relatif. Pour qu'il y ait échec, il faut en effet qu'il y ait tentative de réaliser un effort ; mais l'effort tenté par les poèmes de la modernité – sous couvert d'imitation de Virgile et d'Homère – est tout autre que celui des épopées antiques. Si le dispositif de *La Franciade* sert la glorification réciproque du poète et du prince, cela n'a dès lors pas de sens de le juger en fonction des attentes d'un auditeur d'épopée. En réalité, l'effort du poème héroïque est plus proche de celui du roman.

Un effort proche de celui du roman

Écrit par un individu dans un souci d'originalité, destiné à la consommation individuelle, le poème héroïque ne ressemble pas à l'épopée. Son économie sert un effort d'édification.

Un effort d'édification

De la fin du XVI^{ème} siècle à la fin du XVIII^{ème} siècle (on retrouve cette idée presque telle quelle dans l'article de Marmontel), on s'imagine que la représentation mentale d'actes

Ronsard, Volume 3, Paris, Jannet, 1858, p. 13

⁸³⁹ Bruno Méniel, *op. cit.*, p. 25.

héroïques possède par elle-même une vertu édifiante :

Toute une partie de la production littéraire de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle s'efforce de le définir, de formuler un jugement éthique sur des conduites précises, de fournir des exemples et des préceptes. Méfiante à l'égard d'une exploration purement théorique du domaine de l'action, elle s'appuie essentiellement sur une théorie de la *mimésis*, supposant que la lecture tient lieu d'expérience : la représentation mentale des actes héroïques équivaut à leur observation ; elle peut exhorter le lecteur à la vaillance et exciter l'émulation⁸⁴⁰.

Peu importe, ici, que l'édification théorisée soit effective ou non, du moment que sa recherche implique un dispositif narratif singulier. La place centrale du livre et de la lecture, la thématization de la nécessité d'accéder à l'intériorité de la « représentation mentale », la valorisation d'éléments narratifs à portée morale vont orienter la composition de poésie héroïque vers un tout autre dispositif que celui de l'épopée – quant à elle orale, populaire et (nous le verrons dans la partie suivante) politique. Écrit, destiné à la consommation solitaire autant que collective, traversé par des enjeux moraux, le dispositif que le poème héroïque met en place ressemble en effet beaucoup plus au dispositif romanesque – à ceci près qu'il semble croire à la valeur édifiante de la représentation des comportements conventionnellement admis comme vertueux, alors que le roman pousse au développement de la conscience critique par l'usage de l'ironie. C'est ainsi, par exemple, que Le Tasse « s'appuie sur l'autorité d'Isocrate pour affirmer que la poésie nous détourne du vice et nous apprend à devenir meilleurs.⁸⁴¹ » L'édification morale, perçue comme la conséquence « pragmatique⁸⁴² » de l'acte de lecture, commande la présence d'un ensemble de propriétés incompatibles avec la réalisation d'un effort épique.

L'intrigue

C'est ainsi que l'imitation de certaines propriétés phénotypiques sera ponctuellement abandonnée, lorsque celles-ci entraveront la réussite de l'effort d'édification du poème épique : c'est le cas des prévisions et des « conseils prophétiques », qui entravent la mise en place d'un suspense que les poètes jugent nécessaire. Ne serait-ce que parce que les histoires sont déjà

⁸⁴⁰ Bruno Mémiel, *op. cit.*, p. 19-20.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 21

⁸⁴² *Ibid.*, p. 23.

connues des auditeurs, l'épopée ne repose pas, on s'en souvient, sur le suspense. La poésie héroïque va pourtant avoir recours à cet outil noétique.

Houdar de la Motte, dans son *Discours sur Homère*, est l'un des plus fervents promoteurs du suspense⁸⁴³. Ce théoricien fut une source importante d'inspiration pour Voltaire⁸⁴⁴, qui reprit à son compte l'apologie de l'intrigue, tout comme Marmontel. Celui-ci, conscient que le recours à l'intrigue impliquait un écart par rapport aux épopées grecques et romaines, écrivait :

L'intrigue a été jusqu'ici la partie la plus négligée du poème épique, tandis que dans la tragédie elle s'est perfectionnée de plus en plus. On a osé se détacher de Sophocle & d'Euripide, mais on a craint d'abandonner les traces d'Homère : Virgile l'a imité, & l'on a imité Virgile.

Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'épopée, lorsqu'il a dit que ce poème devoit être une tragédie en récit. Suivons ce principe dans ses conséquences.

Dans la tragédie tout concourt au nœud ou au dénouement : tout devoit donc y concourir dans l'épopée⁸⁴⁵.

On le voit bien, les théoriciens peuvent demander l'abandon de l'imitation, lorsque la réussite de l'effort le demande. Comme le poème épique doit instruire en plaisant (c'est l'effort qu'il cherche à être), et que pour plaire il faut intéresser (dans une économie de la lecture solitaire), il faut abandonner certains ornements (comme les prophéties) et configurer les intrigues de manière plus savante : le poème héroïque est un dispositif écrit, s'adressant à une conscience individuelle et vierge de connaissances, qu'il s'agit d'éduquer moralement. Les propriétés phénotypiques une fois mises de côté, force est de constater que le poème héroïque a peu de rapport avec l'épopée.

Le Paradis Perdu : une performance par l'absurde

C'est à l'amélioration de ce dispositif d'édification que va s'employer également Milton. En effet, « le but ultime de *Paradise Lost* est de justifier aux hommes mortels la providence divine ("I may assert the eternal providence/ And justify the ways of God to men" (I, 25-26)), c'est-à-dire de permettre aux pécheurs aveugles d'accéder aux visions de Dieu.⁸⁴⁶ » Pour ce

⁸⁴³ Antoine Houdar de la Motte, *L'Iliade, poème, avec un discours sur Homère*, Paris, Dupuis, 1714.

⁸⁴⁴ Warren Ramsey, « Voltaire and Homer », in *PMLA*, Vol. 66, n° 2 (Mar., 1951), pp. 182-196, p. 184.

⁸⁴⁵ Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 827.

⁸⁴⁶ Laïla Ghermani, « Le Fils, représentation visible du Père dans *Paradise Lost* (1674) : de l'hétérodoxie religieuse à la crise de la christo-mimesis chez John Milton », in *Dix-septième siècle*, 2012/4 n° 257, pp. 595-604,

faire, Milton va utiliser les ressources du livre et de la narration – avec l'idée d'accéder à l'intériorité morale de son lecteur – dans un dispositif double, d'identification et de réflexivité critique qui ressemble au dispositif romanesque.

Stanley Fish explique ainsi que le lecteur est « simultanément participant à l'action et critique de sa propre performance.⁸⁴⁷ » Cette ressemblance avec le dispositif romanesque consiste dans le fait, en somme, que Milton compte moins sur l'*édification* que sur une *performance par l'absurde*. Comme dans *Robinson Crusoe* (que nous lirons dans la partie suivante), le lecteur doit s'identifier à la mauvaise action (désobéir à ses parents) et en subir par empathie les mauvaises conséquences (échouer sur une île déserte) pour comprendre la nature du bien (la vertu). Mais à la différence du roman de Defoe, ce n'est pas l'*expérience* (selon la forme qu'a dégagé la noétique du roman) mais l'*autorité d'un personnage* (comme dans le roman à thèse, en somme) qui doit permettre la rectification du comportement déviant :

Le Paradis perdu est un poème sur la façon dont ses lecteurs sont devenus ce qu'ils sont : sa méthode, « moins un enseignement qu'un enchevêtrement », est de provoquer chez ses lecteurs des réactions rebelles d'hommes déchus qui sont ensuite corrigées par l'une ou plusieurs autorités (voix du narrateur, Dieu, Raphaël, Michel, le fils). De cette façon, [...], le lecteur est amené à une meilleure compréhension de sa nature pécheresse et est invité à participer à sa propre réforme⁸⁴⁸.

C'est ainsi que Fish parle de « la stratégie polémique⁸⁴⁹ » [*polemical strategy*] du *Paradis perdu*. Celle-ci comporte un inévitable danger, puisque « si la moitié de votre auditoire est présumée être incapable de se laisser convaincre, car elle est constituée de personnes qui ne sont pas capables d'apprendre, et que l'autre moitié est déjà persuadée, car elle est constituée de personnes qui, comme vous, sont membres d'une confrérie de la vérité, il est difficile de voir comment votre écriture pourrait avoir un effet quelconque.⁸⁵⁰ » Dès lors, pour être

p. 598.

⁸⁴⁷ Stanley Fish, *Surprised By Sin, The Reader in the Paradise Lost* [1967], Harvard University Press, 1991, LXXI. Je traduis. [“the reader's being simultaneously a participant in the action and a critic of his own performance.”]

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. X. [“Paradise Lost is a poem about how its readers came to the way they are; its method, ‘not so much a teaching as an intangling’, is to provoke in its readers wayward, fallen responses which are then corrected by one of several authoritative voices (the narrator, God, Raphael, Michael, the Son). In this way, [...] the reader is brought to a better understanding of his sinful nature and is encouraged to participate his own reformation.”]

⁸⁴⁹ Stanley Fish, *How Milton works*, Harvard University Press, 2001, p. 123. Je traduis.

⁸⁵⁰ *Ibid.* [“if one-half of your audience is presumed to be incapable of being persuaded because it is made up of persons not fit to be taught, and the other half is already persuaded because it is made up of persons who, like you, are members incorporate of an indwelling truth, it is hard to see how your writing could possibly have any effect.”]

efficace, le texte doit postuler à la fois le fait que *l'homme ne sait pas*, et qu'*il peut apprendre*. Cette absence de savoir étant la conséquence même de la chute originelle, l'effort du texte doit donc consister à travailler avec et sur cette chute, sur ses dimensions et sur la conscience qu'en peut prendre le lecteur :

Le but [*purpose*] de Milton est de sensibiliser le lecteur à une prise de conscience de sa condition et de ses responsabilités d'homme déchu, et de l'amener à se rendre compte de la distance qui le sépare de l'innocence qu'il eut jadis ; la méthode de Milton est de re-crée dans l'esprit du lecteur le drame de la chute.⁸⁵¹

Comme ce *purpose* est reconstruit par Fish à partir d'une analyse du *dispositif* et non des *intentions*, on pourrait tout aussi bien traduire « l'effort du *Paradis perdu* est de... » On voit en tout cas à quel point nous sommes ici proches des dispositifs romanesques de l'Ancien Régime, eux aussi organisés pour communiquer à leur lecteur une « performance par l'absurde » de la nécessité de se conformer à l'Idéal de vertu de l'époque. C'est ainsi qu'on aura pu considérer le *Paradis perdu* comme un roman, l'imitation des propriétés phénotypiques de l'épopée masquant mal l'effort véritable d'un texte centré sur la psychologie d'une pécheresse⁸⁵². Avec, en plus, cette dimension que Coleridge avait identifiée chez Milton, et que l'on retrouvera chez les Romantiques : « faire du poète un héros conscient de soi.⁸⁵³ »

*

Les poèmes héroïques peuvent ainsi être interprétés ou bien comme des « épopées ratées », ou bien comme des « textes accomplissant un autre effort ». Des *épopées ratées* parce que, se fourvoyant sur la théorie des genres, le poète héroïque (suivant l'opinion des critiques de l'époque) pense que l'imitation des propriétés phénotypiques lui permettrait d'accomplir une œuvre de même nature que celles d'Homère ou de Virgile ; l'échec pratique est alors la conséquence d'une méprise théorique. Mais tout aussi bien *des textes au service d'un autre*

⁸⁵¹ Stanley Fish (1991), p. 1. [“Milton's purpose is to educate the reader to an awareness of his position and responsibilities as a fallen man, and to a sense of the distance which separates him from the innocence once his; Milton's method is to re-create in the mind of the reader the drama of the Fall”]

⁸⁵² Voir Andrew Monnickendam, « *Paradise Lost* as a novel », in J. Sanchez (ed.), *Proceedings of the national conference of the spanish society for english Renaissance study*, Universidad de Zaragoza, 1990, p. 179.

⁸⁵³ Jonathon Shears, « Approaching the Unapproached light: Milton and the Romantic visionary », in G. Hobbs et J. Stabler (ed.), *Romanticism And Religion from William Cowper to Wallace Stevens*, Burlington, Ashgate, 2006, p. 33. Je traduis. [“to create the poet as self-conscious hero.”]

effort, car la comparaison avec les épopées anciennes n'est bien souvent que stratégique : elle implique moins une thèse sérieuse sur la nature des genres que la volonté de se mettre en valeur par la proximité connotée d'œuvres jugées nobles. De la même manière, comprendra-t-on mieux le genre d'un char de carnaval en forme de drakkar en disant qu'il « échoue » à être le bateau auquel il ressemble pourtant – ou bien en le rapprochant du char voisin, grisé comme un avion et « échouant » à voler, mais qui, comme lui, peut rouler au milieu de la foule amusée ? La reproduction des propriétés phénotypiques, plus que la conséquence d'une théorie fautive, doit alors être comprise comme un élément du dispositif de glorification (du poète et du prince) qu'est le poème héroïque. Derrière le *topos* de l'échec du poème héroïque, se trame alors sa ressemblance avec le genre romanesque, dont la naissance lui est contemporaine.

2. La « réussite » du roman

En même temps que les poètes « échouaient » ainsi à réaliser les épopées modernes qu'ils prétendaient tenter d'écrire, le roman s'est progressivement constitué comme une nouvelle forme de littérature, dont la conception « indigène » des genres littéraires tranchait avec les poétiques de l'époque. Abandonnant l'imitation des traits génériques, les premiers romanciers ont considéré les textes comme des moyens, pouvant réaliser leurs intentions. Ils se sont, en partie, trompés, le dispositif leur opposant une résistance farouche. Il n'en reste pas moins que la forme arrêtée du roman fut le résultat de cette confrontation première d'une intention et d'un dispositif.

Si nous avons jusqu'ici parlé du dispositif romanesque et du dispositif épique comme s'ils existaient en soi, indépendamment des intentions de leurs créateurs, et sans se questionner quant à l'historicité de leur forme et la pluralité de leurs modes d'être, cela ne signifie pas que nous considérons que ces dimensions n'ont pas d'intérêt. On l'a dit, il s'agissait de se concentrer sur l'effort immanent, caractéristique du genre. La catégorie même d'intention – en tant qu'elle suppose le désir d'un individu – est du reste peu à même de décrire correctement l'épopée, création collective (ne relevant pas d'une intention) et explicitement traditionnelle (précédant toutes intentions). Par ailleurs, à l'époque même où la littérature moderne cherche et trouve ses formes, la théorie hégémonique, poétique des traits

génériques, ne donne elle-même pas de place centrale à la notion d'intention.

Pour autant, nous l'avons dit plus haut, nous cherchons maintenant à comprendre la production des textes. Si la notion d'intention ne permet pas à elle seule d'expliquer le fonctionnement des textes, il n'en reste pas moins que leur forme doit être comprise comme le résultat d'une dialectique entre l'intention et la résistance du dispositif. On peut donc se représenter les choses ainsi : le roman est un type de dispositif caractérisé par un certain effort ; une fois que les romanciers et les poéticiens ont thématiqué la nature de cet effort, et de la puissance énergétique qu'il implique, ils essaient de l'utiliser dans le but de réaliser leurs propres fins. Sans doute le dispositif permet-il parfois réellement la réalisation de ces fins ; parfois ce n'est pas le cas ; et parfois la volonté de plier le roman à ses fins modifie le dispositif. On verra ainsi que l'histoire de la constitution du roman comme genre doit être considérée comme le résultat d'une telle dialectique, aboutissant à la constitution progressive d'un dispositif bientôt suffisamment stable pour produire un effort indépendant des intentions d'auteur. C'est la forme idéal-typique de ce dispositif stabilisé que nous avons étudiée dans les chapitres précédents.

Dans ce cadre, s'intéresser aux intentions des romanciers et au discours des poéticiens nous aidera donc, paradoxalement, à caractériser l'effort du roman : d'abord parce que la manière dont ils essaient de l'inféoder à leurs desseins nous renseigne sur sa puissance. Ensuite parce que ce sont ces intentions qui auront, en se confrontant à la résistance du dispositif, contribué à la stabilisation des propriétés du genre. Après avoir dans un premier temps perçu la nature des effets du roman sur les individus, notamment en termes de désocialisation et de problématisation des mœurs du monde commun, romanciers et poéticiens chrétiens ont en effet essayé d'en détourner le dispositif au profit des valeurs religieuses (XVI^{ème}-XVIII^{ème} siècle). C'est l'époque des « romans dévots », qui prépare le classicisme. Une première stabilisation du dispositif naîtra de cette confrontation. Une deuxième stabilisation naît de la rencontre de celui-ci, à l'époque des Lumières, avec une nouvelle intention d'en instrumentaliser la puissance – mais pour émanciper son lecteur, cette fois, plutôt que pour l'endoctriner. Au croisement de ces deux grandes tentatives, Rousseau, auteur chrétien et homme des Lumières, apparaît comme l'un des théoriciens les plus talentueux et des praticiens les plus lucides du genre.

a. De la pratique à la théorie du roman

La critique considère que l'on peut dater la naissance de ce que l'on appelle aujourd'hui le roman (ce que l'on appelle parfois le « roman moderne » pour le distinguer du roman médiéval) à la toute fin du XVI^{ème} siècle, au tout début du XVII^{ème} siècle : le roman devient en effet à cette époque

une forme textuelle privilégiée pour sonder et négocier le statut de l'individu dans la société. Ce sont les romanciers du XVII^{ème} siècle qui, motivés par les transformations sociales dont ils ont été les témoins, ont initié en France cette négociation par le développement des composantes structurales correspondantes : les dialogues des personnages fictifs, le rôle du narrateur et la dynamique de la focalisation, qui permet aussi bien l'approche sympathisante de l'intimité des personnages que le jugement critique⁸⁵⁴.

Dès le début du XVII^{ème} siècle, le dispositif romanesque est producteur d'identification et de jugement critique, selon la modalité double de la « lecture littéraire ». Et il le doit déjà à l'alliance, que nous avons étudiée dans notre « rhétorique », des « composantes structurales » du réalisme (rappelées dans la citation) et de celles de la réflexivité. Il relève d'une stratégie d'édification par identification du lecteur, qui va être reprise et développée tout au long du XVII^{ème} siècle, jusqu'à « constituer un lieu commun du discours critique, que reprend Pierre-Daniel Huet dans son *Traité sur l'origine des romans* (1670), et que l'on retrouve encore chez Marmontel à la fin du XVIII^{ème} siècle.⁸⁵⁵ »

Les romans dévots

Les premiers ancêtres du roman moderne sont sans doute ces « textes étonnants et délicieux qu'on a coutume d'appeler « romans dévots », faute d'un terme véritablement adéquat pour désigner les entrelacs entre fiction narrative en prose et dévotion » et qui apparaissent « à la fin du XVI^{ème} siècle et au tout début du XVII^{ème}⁸⁵⁶ ». Jean-Pierre Camus, Évêque de Belley, en est l'auteur le plus prolifique et le plus célèbre.

⁸⁵⁴ Wolfgang Matzat et Harmut Stenzel, « Introduction », in *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215, L'invention du roman français au XVII^{ème} siècle, pp. 195-198, p. 197.

⁸⁵⁵ Michel Fournier, art. cit., p. 60.

⁸⁵⁶ Nancy Oddo, « Se convertir en conversant : dialogue et narration dans la fiction dévote », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 54, 2002 (2002a), pp. 149-161, p. 149.

La volonté d'édifier face au plaisir

Dans ces histoires dévotes, l'Église et les romanciers essaient d'utiliser le plaisir de la lecture au service de la foi catholique. En effet, le plaisir littéraire garantit l'immersion du lecteur ; il s'agit de faire de cette possibilité d'accès direct à la conscience du lecteur un instrument d'édification :

L'œuvre entière de Jean-Pierre Camus illustre donc exemplairement la volonté, manifestée depuis le Concile de Trente par la Réforme catholique, d'une diffusion massive des livres de religion comme particulièrement aptes à favoriser, jusque dans la petitesse de leur format, un mode plus intérieur de piété. Par leur profusion même, tous ses ouvrages expriment ce désir de poursuivre dans l'imprimé, en sus de l'accompagnement du prêtre, un contrôle individuel de la foi. Ponctués de commentaires et de mises en garde, tous mettent en scène une écriture médiatrice, désireuse d'exercer auprès de son lecteur la qualité d'un intercesseur, d'un guide spirituel. Et à une époque où de nombreux rapports aux textes ont un caractère collectif (Chartier et Roche), les écrits camusiens impliquent au contraire une lecture du for privé, qui voudrait favoriser un approfondissement personnel de la relation à Dieu⁸⁵⁷.

Dès les années 1630, dans la double aspiration à mystifier (c'est-à-dire à introduire au salut dans l'au-delà) et à démystifier (c'est-à-dire à convaincre de la vanité de l'ici-bas), l'œuvre de Jean-Pierre Camus se sera construite comme « l'indispensable prolongement, à l'intention du « monde » – c'est-à-dire d'une communauté élargie de destinataires – du dialogue intime établi par la direction de conscience.⁸⁵⁸ » Ayant identifié la puissance de la fiction livresque, Camus va produire un nombre immense de romans dévots, destinés à parler directement au for intérieur de lecteurs pervertis par le plaisir de la lecture. Il s'agira donc d'utiliser le dispositif romanesque contre lui-même : « en affirmant œuvrer pour le salut avec l'arme des séductions romanesques, ces récits poussent à ses limites le prosélytisme dévot.⁸⁵⁹ »

Comme lui, Charles Sorel aura tenté d'apprivoiser la forme romanesque, et de la détourner au profit d'une tentative d'édification dont l'opérateur serait l'identification aux personnages vertueux : « Modèles de civilité, doubles idéaux du lecteur, ils miment dans les récits les activités et divertissements du monde – échanges épistolaires, conversations entre

⁸⁵⁷ Sylvie Robic-de Baecque, « *L'Eloge des Histoires dévotes*, ou l'apologétique romanesque de Jean-Pierre Camus », in *Cahiers du Dix-septième siècle* (1997) Volume VII, 1, pp. 32-45, p. 32.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

amis –, qui brouillent les frontières entre réel et fiction et favorisent d'autant plus l'identification [...].⁸⁶⁰ » Ayant identifié la puissance de l'identification, Sorel essaiera de faire de la métamorphose du personnage l'instrument de transformation du lecteur lui-même : « C'est sur ce recadrage, tant poétique que culturel, que se joue la fiction tout entière du *Berger extravagant* : il détermine l'impossibilité faite au lecteur de ne pas mêler sa vie avec celle des êtres de papier, pour mieux l'assumer dans ce monde⁸⁶¹. » Cette métamorphose, quant à elle, doit consister en un élan de libération :

A Lysis persuadé que les dieux vont le transformer, Clarimond propose d'entendre ainsi la métamorphose :

Puisque cela est, nous verrons toutes choses venir à bien ; faites en sorte que d'Amant désespéré que vous estes, vous soyez changé en un homme libre et content, afin que vous mesprisiez votre ingrate Bergere. Ce sera une belle metamorphose (V, p. 671-672).

Le changement en « homme libre et content », qui marque à la fin du roman le retour de Lysis à la raison, dessine l'orientation du roman à venir, plaisant et instructif : une « récréation galante », pour reprendre un autre titre de Sorel⁸⁶².

Sans doute est-ce le caractère paradoxal et même « scandaleux, d'une édification par l'un des divertissements les plus dévalués du temps⁸⁶³ » qui pousse Jean-Pierre Camus à multiplier les discours critiques, dans les alentours de ses livres : « De multiples remarques concernant la lecture alimentent donc les alentours de l'Histoire : et loin d'être fortuites, ou simplement contiguës au récit qu'elles encadrent ou interrompent, elles participent fondamentalement à sa stratégie distrayante et instructive⁸⁶⁴. » Stratégie double, de plaisir et d'édification, qui aboutit à la constitution progressive d'un dispositif à deux faces.

Un texte à double face

Nous trouvons là, en effet, l'origine de la première institutionnalisation du roman comme *fiction*, caractérisée par l'exigence d'une lecture à la fois ludique et morale. La forme romanesque telle qu'elle va être léguée à la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle est le produit de

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁶¹ Anne Spica, « Charles Sorel et la métamorphose, Définir le roman moderne », in *Poétique*, 2010/4 n° 164, pp. 433-446, p. 442.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ Sylvie Robic-de Baecque (1997), p. 33.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

cette cohabitation d'une intention édifiante et de l'agrément offert par le dispositif narratif.

Elle se présente, en un sens, comme une pure contradiction : « Entre parole profane et parole sacrée, la confluence est difficile à appréhender : entre un roman qui s'invente et une entreprise confessionnelle qui phagocyte l'écriture, le romancier qui se pique de dévotion comme l'ecclésiastique qui se veut romancier est nécessairement en porte à faux.⁸⁶⁵ » Et dans un premier temps, les effets sur le lecteur du dispositif romanesque sont en effet opposés aux intentions des doctes auteurs :

[...] le narratif religieux qui s'efforce de subordonner à son entreprise apostolique le romanesque, ses thèmes mais aussi son organisation structurale et son processus de fictionnalisation, finit par laisser déborder cette matière opaque des frontières périlleuses où on a voulu l'enclorre⁸⁶⁶.

Les préfaces et les avant-propos se développent alors pour essayer de contrer cette pure lecture de plaisir, et accompagner le dispositif d'un « mode d'emploi » définissant l'usage du dispositif qui serait conforme à l'intention. Ainsi, telle préface de Camus dénonce

ces livres mondains et folastres, qui sont le jouet des cours et le poison des coeurs, (...) ces histoires fabuleuses et profanes, (...) ces romans inutiles et dangereux qui sous des paroles emmiellées cachent les fraudes, les artifices, les supercheries amoureuses, et apprennent ce que l'on devroit ignorer...⁸⁶⁷

Cela n'est pas un cas isolé, l'œuvre de Camus étant au contraire caractérisée par l'existence, enseignant le texte, de « ces préfaces et postfaces omniprésentes, qui veulent jouer la carte de la démystification, de la connivence intellectuelle⁸⁶⁸ ». Dès lors, le roman devient une espèce de texte à double face, né de la collaboration paradoxale d'éléments destinés à produire l'immersion romanesque, et de discours réflexifs dénonçant le vice contenu dans les premiers : « La principale originalité des récits de Camus réside sans doute là, dans ce double jeu, clairement présenté au lecteur, qui à la fois, utilise le pouvoir de séduction des romans et, en même temps, en dénonce, de manière obsessionnelle, les puissances mensongères, immorales, dangereuses.⁸⁶⁹ »

⁸⁶⁵ Nancy Oddo, « L'invention du roman français au XVII^{ème} siècle : littérature religieuse et matière romanesque », in *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215 (2002b), pp. 221-234, p. 221.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁸⁶⁷ Cité par Sylvie Robic, « Usages et représentations de la civilité dans les « Histoires dévotes » », in *Dix-septième siècle*, 2011/2 n° 251, pp. 243-252, p. 247.

⁸⁶⁸ Sylvie Robic, *ibid.*, p. 252.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 249.

Résistance du dispositif

Le résultat dialectique de cette collaboration n'est pas, sans doute, tout à fait conforme aux doctes intentions de l'écrivain, car l'inertie du plaisir de la lecture les dévie nécessairement, pour faire du roman un dispositif relativement peu apte à assurer son office moral. C'est la raison pour laquelle, à lire le contenu de ces textes réflexifs, on constate

de terribles aveux d'impuissance. Dignes dressées aux alentours des « Histoires », elles trahissent surtout la conscience, chez l'auteur, de ce qu'il y a d'incontrôlable dans l'imagination, et d'irrésistible dans la force d'emportement du romanesque. Elles révèlent chez l'évêque de Belley, et malgré toute l'énergie déployée, l'intuition d'un reste, d'une résistance du plaisir lettré à toute instrumentalisation, serait-elle divine⁸⁷⁰.

Cela n'empêche : la poétique de Jean-Pierre Camus peut être considérée comme le récit, par l'auteur, d'une expérience de la résistance de l'*effort* romanesque sur son *intention* édifiante, et le dispositif textuel qui en résulte (la cohabitation du récit et de la préface) l'une des premières matérialisations de l'exigence double qui rend seule possible la « lecture littéraire ». La roman, à la fois ludique et réflexif, est né – inaperçu d'abord des poétiques classiques :

À une époque où le vocabulaire des genres et des formes est stable et où le nombre des Arts poétiques comme celui des rhétoriques augmente, on constate que bien peu d'éléments concernent le roman et absolument aucun cette combinatoire qui allie les domaines littéraire et religieux. Pourtant, la chose existe bel et bien : la production de cette période recèle quantité d'ouvrages qui conjuguent ces deux composants, même si nulle part il n'en est question dans les textes théoriques du temps⁸⁷¹.

Après quelques décennies, la réflexion théorique et critique sur le roman comprendra qu'une telle pratique n'institue pas seulement un nouveau dispositif (un nouveau genre), elle impose aussi de concevoir les genres autrement qu'en termes de traits génériques.

Un nouveau paradigme

On l'a dit, la distinction entre le roman et l'épopée apparaît au XVI^{ème} siècle en Italie, dans un double contexte de polémique autour de l'œuvre de l'Arioste et de redécouverte de la *Poétique*. Bien vite, la théorie d'Aristote est réduite à la valorisation de l'épopée comme genre

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 247.

⁸⁷¹ Nancy Oddo (2002a), p. 149.

noble, caractérisé par un ensemble de traits génériques reproductibles. Pour les théoriciens d'alors, si le roman veut lui-même acquérir une quelconque légitimité, il doit pouvoir remplir la case de l'épopée, que les modernes ne parviennent guère à illustrer de façon convaincante⁸⁷². En fait, la conception aristotélicienne est beaucoup plus complexe qu'un tableau de hiérarchisation des genres et *La Poétique* n'est pas, comme l'âge classique le croyait à tort, un traité invitant à l'imitation des « traits génériques », bien au contraire. Il faut suivre ici William Marx, lorsqu'il met en évidence la dimension morale et même « physiologique » de la *catharsis* et rappelle qu'Aristote a pour objectif de définir les genres par leur *pouvoir* :

il s'agit [pour Aristote] de réfléchir non seulement « à la poétique elle-même et à ses formes », mais aussi « au pouvoir (*dunamin*) » propre à chacune d'elles ». Phrase essentielle : si on la néglige, si l'on oublie que chaque forme de poésie a, selon Aristote, un pouvoir ou une action propre qu'il convient de définir, on risque de trouver obscurs bien des passages de la *Poétique*, faut d'en avoir compris la visée essentielle⁸⁷³.

Il n'empêche : dans un tout premier temps, le roman est pensé sur le modèle de l'épopée, comme un ensemble de propriétés reproductibles.

Mais si, au début du XVII^{ème} siècle encore, la théorie du roman n'en est ainsi qu'à l'énoncé des règles de poétique, ou à la défense et l'attaque ponctuelle de telle ou telle œuvre, la première prise de conscience de l'existence du roman comme genre possédant une puissance propre se situe en France dans la deuxième moitié du siècle : désormais, il sera « rare que le modèle de l'épopée soit allégué dans le discours sur le roman.⁸⁷⁴ » Ce n'est pas seulement que l'épopée n'est alors plus le modèle du roman, c'est surtout que la référence à l'épopée (telle que la voit l'âge classique dans la simplification qu'il fait d'Aristote) ne permet plus de penser ce genre – que l'expérience des romans dévots, notamment, a fait évoluer vers tout autre chose. C'est alors qu'émancipée du modèle « aristotélicien », la théorie du roman peut apparaître enfin, libérée de l'influence des poétiques classiques : « Une recherche sur ce qu'est ou ce que doit être le roman apparaît, et des tentatives de définition sont proposées. Il serait alors possible de voir dans le tournant de 1660 à la fois l'apparition d'une poétique et la constitution du roman en genre.⁸⁷⁵ » En l'occurrence, conformément peut-être à l'esprit du

⁸⁷² Voir Camille Esmein-Sarrazin (2006).

⁸⁷³ William Marx, « La Véritable catharsis aristotélicienne, Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », in *Poétique*, 2001/2, n° 166, pp. 131-154, p. 134.

⁸⁷⁴ Camille Esmein-Sarrazin (2006), p. 254.

⁸⁷⁵ Camille Esmein-Sarrazin, « L'avènement d'une poétique romanesque au XVII^{ème} siècle. Discours théorique

traité d'Aristote (du moins tel que le lit William Marx), le genre est pensé en terme de production d'un certain type d'*effets*.

D'après ces théories, et conformément aux expériences des romans dévots sur lesquels elles se sont appuyées, la fiction, qu'on appelle alors « l'illusion », produit en effet non seulement du plaisir, mais (du fait de l'accès à l'intériorité du lecteur qu'elle contribue à modeler) semble aussi pouvoir transmettre des contenus moraux. C'est ainsi que, dès cette époque, la puissance d'identification à l'œuvre dans le dispositif romanesque est thématisée comme un pouvoir spécifique du roman :

Du Plaisir [...] est le premier théoricien de l'illusion romanesque, voire de la lecture d'identification. Dans les *Sentiments sur l'histoire*, les termes qu'on a pu relever, intéresser et attacher, servent surtout à analyser le mécanisme par lequel le lecteur adopte le parti du personnage, voire se confond avec celui-ci [...]. La notion d'attachement est donc chez Du Plaisir fondamentale, mais également résolument moderne et innovante, car elle ressortit d'une double réflexion sur l'effet : il y est envisagé à la fois du point de vue de l'auteur (comment l'« historien » peut-il suffisamment « attacher les Lecteurs ») et du lecteur (comment se fait-il qu'« on [se] retrouve » dans un récit et qu'« on [s']applique » les actions d'un personnage). La lecture d'identification qui est ici suggérée se fonde sur une rhétorique des passions, qui suppose « une participation active du lecteur aux passions des personnages, jusqu'à l'appropriation de ces passions »⁸⁷⁶.

Camille Esmein-Sarrazin montre la radicale nouveauté de cette conception ; même si le roman ne renonce pas à l'idéalisation, « le triomphe de l'illusion mimétique correspond à un changement de perspective⁸⁷⁷ », si bien qu'on peut considérer que « la théorie de la réception [...] naît à cette date⁸⁷⁸ ». En effet, cette réflexion finit de tourner le dos aux poétiques classiques, pour s'intéresser, sinon à son effort, du moins aux effets possibles du dispositif. On peut alors parler « d'une quête de la “raison des effets” [qui] use, dans la réflexion augustinienne sur la fiction, de termes qu'on va retrouver dans la théorisation du roman pour qualifier cet effet : les notions d'intérêt et d'attachement.⁸⁷⁹ »

Intérêt et attachement : ce sont désormais ces deux notions, empruntées au vocabulaire augustinien, qui vont orienter la réflexion poétique, et donner ses caractéristiques au genre romanesque. Par exemple, « c'est ce souci d'attacher le lecteur qui justifie le choix d'un cadre

et constitution d'un genre littéraire (1641-1683) », in *L'information littéraire*, 2005/1 Vol. 57, pp. 56-60, p. 58.

⁸⁷⁶ Camille Esmein-Sarrazin, « La pensée du roman dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle : un art de l'illusion », in *Dix-septième siècle*, 2006/3 n° 232, pp. 477-486, p. 485.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 478.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 479.

spatio-temporel proche.⁸⁸⁰ » (On voit donc bien, au passage, que le « réalisme » du roman est d'abord un trait fonctionnel, qui s'inscrit dans une rhétorique des effets plutôt que dans une poétique des traits génériques.) Toutes les propriétés phénotypiques des sous-genres peuvent ainsi s'expliquer par rapport à leur fonction, dans une démarche rhétorique qui cherche à produire de la manière la plus assurée les effets moraux escomptés. Des traits phénotypiques du reste très différents, comme ceux du roman héroïque et ceux du petit roman (ou la longue nouvelle), peuvent alors apparaître comme étant proches, les uns succédant en fait aux autres dans une même compétition à l'efficacité :

Les deux expressions utilisées pour caractériser l'efficacité que doit rechercher le romancier, « intéresser » et « attacher », indiquent que, contrairement à la situation remarquable du roman héroïque qui, à l'instar du roman entier, devait toucher le lecteur en l'impressionnant, dans le petit roman, l'adéquation avec des lieux ou des événements connus de lui est le moyen de toucher et de plaire⁸⁸¹.

Thomas Pavel l'a également noté, le réalisme de la nouvelle répond à un impératif d'efficacité dans la recherche d'un effet moral : « la nouvelle, pour obtenir une induction rapide et foudroyante, doit se placer d'emblée au niveau même de l'expérience commune. La vraisemblance du milieu décrit fait ainsi partie des conditions du succès de la nouvelle [...].⁸⁸² »

Comme Camille Esmein-Sarrazin, on peut alors voir dans le changement de point de vue relatif à la découverte de cette « raison des effets » l'origine de la constitution du genre romanesque et le secret de sa réussite à une époque où les tentatives épiques, crispées sur une poétique des traits génériques, font proliférer des textes qui se ressemblent quant aux traits mais visent, on l'a vu, des effets tout à fait différents. Le roman impose une modification du régime de la pensée de l'art : il inaugure, après le régime représentatif des poétiques classiques, le *régime esthétique* de l'art. Voici comment Jacques Rancière définit celui-ci : « À ce régime représentatif s'oppose le régime que j'appelle esthétique des arts. Esthétique, parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre au produit de l'art.⁸⁸³ » Dès lors : « Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 481.

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² Thomas Pavel (2003), p. 116.

⁸⁸³ Jacques Rancière (2001), p. 31.

toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales.⁸⁸⁴ » Le roman est le meilleur symptôme de ce nouveau régime de l'art – ou plutôt, parce qu'il le prépare dès la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle, dans le dos des poétiques qui continuent à classer les genres selon des traits et des procédés, son *introduceur* :

Le roman est le genre de ce qui est sans genre : pas même un genre bas comme la comédie à laquelle on voudrait l'assimiler, car la comédie appropriée à des sujets vulgaires des types de situations et des formes d'expression qui leur conviennent. Le roman, lui, est dépourvu de tout principe d'appropriation⁸⁸⁵.

Il est « sans genre », sans doute, du point de vue d'une poétique des traits reproductibles. Car du point de vue énergétique, il l'est plus que tout autre, en se constituant autour de la prise en compte de son pouvoir sur les corps. La suite de son histoire montrera que la rencontre problématique d'une nouvelle intention (celle des Lumières) et du dispositif (tel qu'il existait jusqu'alors) aura continué d'en transformer le dispositif, jusqu'à lui donner la forme que nous lui connaissons.

b. De la contre-réforme à l'Émancipation

Avec la tentative d'instrumentalisation par la Contre-Réforme catholique, le roman a connu, dans la dialectique de l'intention et du dispositif, la première phase de sa constitution comme discours fictif à la fois immersif (procurant du plaisir) et intellectuel (sous la forme de l'édification morale). La deuxième phase de son institutionnalisation correspond à l'abandon de l'intention d'édifier, au profit d'une valorisation de la liberté esthétique comme telle. Rousseau, au croisement de la doctrine morale et de la pensée de l'émancipation, est l'un des principaux opérateurs du passage à ce second moment.

De l'édification positive et négative

Si la réflexion théorique sur le roman a changé de perspective dans les années 1660, c'est

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

⁸⁸⁵ Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 29.

donc en réponse à la *pratique* des romanciers ; c'est elle qui les a poussés à penser le roman dans l'équilibre entre « deux régimes antagonistes, “plaisir du romanesque” d'un côté, “vocation pédagogique” de l'autre⁸⁸⁶ », dont la superposition donne sa première forme à la « lecture littéraire ». Celle-ci, nous l'avons vu, est caractéristique de l'économie du roman moderne, détermine ses propriétés rhétoriques et organise sa noétique. En réalité, on l'a souligné plus haut, ces deux régimes ne sont toujours pas homogènes, puisque l'un relève de l'effet du texte, et l'autre de l'intention de l'auteur, telle qu'elle s'exprime dans des préfaces ou des textes théoriques. Or, alors que le plaisir est un fait, l'intention ne porte pas avec elle la garantie de sa réalisation ; qui plus est, la nécessité même d'exprimer cette intention dans les abords du texte suggère, on l'a notamment vu avec Camus, que cette réalisation est loin d'aller de soi. Autrement dit, la stabilisation du roman comme dispositif double, affectif et intellectuel, va de paire avec le soupçon jeté sur la réalisation de son intention : l'édification n'est pas assurée. Le lecteur n'est en effet pas automatiquement porté vers l'imitation du comportement vertueux des personnages – et il l'est moins encore vers le rejet des comportements vicieux, au récit desquels il semble prendre un plaisir plus intense encore. La stabilisation du dispositif romanesque au XIX^{ème} siècle s'accompagne donc de la reconnaissance, bon gré mal gré, que le plaisir de la lecture littéraire est toujours accompagné de *liberté morale*.

Sans doute la plupart des auteurs du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle n'ont-ils pas abandonné toute ambition édifiante. Mais la fiction explorant de plus en plus systématiquement des contenus à même de procurer le plaisir de la lecture, et ressemblant de moins en moins à des actions vertueuses à imiter, l'intention morale ne semble plus apparaître que renversée dans ce que nous appelons une « performance par l'absurde ». Ainsi les préfaces vont-elles proliférer cette fois pour expliquer que le plaisir du texte, causé par la représentation du vice, dissimule pourtant les enjeux de la vertu. Paradigmatiquement, dans la « préface du rédacteur » des *Liaisons Dangereuses*, Laclos doit écrire : « Il me semble au moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, & je crois que ces lettres peuvent concourir efficacement à ce but⁸⁸⁷. » La représentation du vice servirait ce que l'on

⁸⁸⁶ Camille Esmein-Sarrazin, *L'Essor du roman*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 17.

⁸⁸⁷ Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, J. Rozez, 1869, volume 1, p. 11.

pourrait appeler une « édification négative ».

Une conception aussi paradoxale de la morale paraîtrait légitimement suspecte aux lecteurs des *Liaisons dangereuses*, s'ils n'étaient habitués aux arguments des commentateurs d'Aristote, valorisant les vertus cathartiques de la représentation du vice. Elle le serait d'autant plus légitimement, malgré tout, qu'une telle « préface » prétend aussi que tout ce qui sera ensuite raconté est vrai : elle semble donc relever elle aussi de la fiction – sinon du pur mensonge. Le roman, apparemment marqué par la reprise du dispositif formel du roman classique (le texte romanesque à proprement parler est cerné de discours réflexifs qui en explicitent les enjeux moraux) est donc en réalité caractérisé dans cet exemple par un triple déplacement : le plaisir du lecteur est pris à la représentation du vice (et non de la vertu), l'édification laisse place à une performance par l'absurde, la préface est elle-même contaminée par la fiction. Le roman garde son intention, mais on modifie son dispositif, dans le sens de la double complexification des rapports entre fiction et réalité d'une part, et entre vice et vertu d'autre part : les frontières se brouillent. Le « message » moral de l'œuvre, dans tous les cas, est de moins en moins unilatéral ; et cette autonomie morale de la littérature va de paire avec la reconnaissance de la liberté du jugement du lecteur.

C'est, sans doute, avec le romantisme (pour qui « la littérature est essentiellement morale et politique non par les “messages” qu'elle délivre, mais par l'émancipation et l'agrandissement que l'émotion produit chez le lecteur⁸⁸⁸ ») qu'une telle autonomie va véritablement s'imposer. Mais elle aura, sans nul doute, été préparée par Rousseau, dont le travail tant théorique que pratique aura été de faire le pont, justement, entre le vieux projet classique d'édification et le projet naissant d'émancipation.

Rousseau : vers l'émancipation

Dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau, s'en prenant aux commentateurs d'Aristote (qu'il regroupe sous le nom de « Poétique du Théâtre ») critiquait la possibilité même d'une édification négative. C'est en cherchant à assurer la formation morale du récepteur qu'il va être amené à penser le dispositif romanesque comme production d'une lecture à deux dimensions, affective et raisonnable, capable d'assurer la métamorphose du

⁸⁸⁸ Claude Millet, *Le Romantisme*, Paris, LGF, 2007, p 208.

lecteur – dans la lignée des romans dévots. À la différence cruciale près que son intention n'était pas l'endoctrinement, mais l'émancipation.

La passion et la raison

Voici comment la lettre sur les spectacles critique l'édification négative, c'est-à-dire une éducation à la vertu reposant sur la représentation du vice :

Je sais que la Poétique du Théâtre prétend [...] purger les passions en les excitant : mais j'ai peine à bien concevoir cette règle. Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou ? [...] L'émotion, le trouble, et l'attendrissement qu'on sent en soi-même et qui se prolonge après la Pièce, annoncent-ils une disposition bien prochaine à surmonter et régler nos passions ? Les impressions vives et touchantes dont nous prenons l'habitude et qui reviennent si souvent, sont-elles bien propres à modérer nos sentiments au besoin ? [...] Le seul instrument qui serve à les purger est la raison, et j'ai déjà dit que la raison n'avait nul effet au Théâtre⁸⁸⁹.

L'argument de Rousseau est le suivant : l'art, d'une certaine manière, nous rend fou, en faisant vivre en nous des passions que nous n'aurions pas aimé y voir (une grande pitié, une grande colère). Or, nous dit-il, la raison ne peut naître d'une grande colère, et ce d'autant plus que l'état de colère se prolonge après la pièce. La thèse de Rousseau est donc claire : l'édification négative est impossible, tant qu'elle compte sur l'auto-renoncement au vice de la passion. En d'autres termes : le seul instrument qui puisse mener les passions est la raison. La lettre est publiée en 1758, alors que Rousseau est précisément en train de travailler à *La Nouvelle Héloïse*, que l'on peut lire comme une tentative de réponse pratique au problème de l'impossibilité de l'« édification négative » au théâtre.

C'est dans le roman que Rousseau va trouver, après ses prédécesseurs classiques, un dispositif qui lui semble à même d'emmener son lecteur vers la vertu, notamment grâce à l'articulation du texte, qui met en scène les passions, et du paratexte, préface et notes de bas de pages, qui accompagne la représentation des passions du travail réflexif de la raison. Ainsi, c'est bien par les passions, et non par la raison, que Rousseau, lorsqu'il utilise la forme romanesque, essaie de convaincre son lecteur, d'agir sur les cœurs, conformément à la méthode de Wolmar :

Il y a deux Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse* : le médiateur politique d'abord, qui est

⁸⁸⁹ Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à d'Alembert sur les Spectacles » [1758], in *Œuvres*, Paris, Deterville, 1817, tome VIII, p. 28.

le mari de Julie, le maître de Clarens, sur lequel on en sait beaucoup plus que sur le Législateur du Contrat social mais qui a un statut très similaire, et dont l'œuvre semble être une réussite; le médiateur moral ensuite, qui est l'amoureux de Julie, qui rappelle Saint-Preux à Clarens, et dont l'entreprise visant à agir sur les anciens amants est au moins partiellement un échec. On les distingue rarement parce que les deux entreprises s'entremêlent dans le roman, en particulier dans le développement du personnage à mesure qu'il se dévoile et s'engage. On les distingue mal aussi parce que c'est la même formule pédagogique que Wolmar y met en œuvre: celle d'agir sur les cœurs.

Cette méthode est celle que Rousseau emploie lui-même dans *La Nouvelle Héloïse* en exposant ses lecteurs au spectacle des cœurs purs et des actions vertueuses, plutôt qu'en cherchant à nous atteindre directement par des raisonnements ou des sermons⁸⁹⁰.

Mais ce n'est là qu'une description partielle du dispositif, car, sans sermonner pour autant, les notes de bas de pages servent à Rousseau à encadrer cette représentation de la passion, et à limiter sa nocivité sur le lecteur, par la raison. Ainsi, la note qui ouvre la deuxième partie de *La Nouvelle Héloïse* : « Je n'ai guère besoin, je crois, d'avertir que, dans cette seconde partie et dans la suivante, les deux Amants séparés ne font que déraisonner et battre la campagne ; leurs pauvres têtes n'y sont plus » (p. 247). Alors que le texte se voudra action sur les cœurs, le paratexte parlera donc à la raison pour endiguer la folie des sentiments.

La métamorphose du lecteur

Ainsi l'auteur peut-il ponctuer cette « folie » d'un cadre « raisonnable » et agir sur les mœurs de son lecteur, dans un dispositif à ce point réflexif qu'il intègre la passion pour les romans dans la trame narrative, et le discours raisonnable qui les concerne dans la préface et les notes – nous permettant ainsi de comprendre ce qu'il cherche exactement. En l'occurrence, la métamorphose du lecteur. Rousseau fait ainsi écrire à Saint-Preux : « je n'ai point [...] d'autre manière de juger de mes lectures que de sonder les dispositions où elles laissent mon âme », et il ajoute en note de bas de page : « Si le lecteur approuve cette règle et qu'il s'en serve pour juger ce recueil, l'éditeur n'appellera pas de son jugement. » (p. 320) Le dispositif de lecture doit donc bien produire un effet moral : « j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte point ses lecteurs au bien », ajoutait Saint-Preux.

Les romans, d'après l'aveu de l'auteur, sont donc structurés par une double contrainte :

⁸⁹⁰ Philip Knee, « Wolmar comme médiateur politique », in O. M. Ottawa (éd.), *Lectures de La Nouvelle Héloïse/ Reading La Nouvelle Héloïse Today*, Pensée libre n° 4, 1993, pp. 117-127, p. 117.

servant de modèle, ils doivent montrer le bien. Mais pour proposer au lecteur le chemin de la transformation vers le bien, ils ne doivent pas le montrer d'emblée. C'est à ce prix, seulement, qu'une réponse peut être apportée à cette question : « Ayant à montrer des gens raisonnables, pourquoi les prendre avant qu'ils le soient devenus ? » (Préface, p. 60) En effet, pourquoi le roman commence-t-il par le contraire de ce qu'il veut dire, c'est-à-dire par l'erreur – selon le mode narratif dont Vincent Descombes, redonnant une réflexion de Marcel relative à Elstir (« A supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie.⁸⁹¹ »), fera dans le treizième chapitre de son *Proust* le propre du roman ?

C'est que, comme chez Sorel, le lecteur doit assister à une métamorphose du personnage pour se métamorphoser lui-même : commencer donc par l'illusion, et passer à la vérité (selon le schème que l'on retrouvera dans le *Bildungsroman*, dont nous avons montré qu'il structurait tout le genre). Le roman, plutôt qu'édifier, propose en effet au lecteur une *expérience* : il le prend dans son état de vice, et grâce à l'empathie affective pour les personnages, le guide, peu à peu, vers la révélation de la vérité. En ce sens, le roman *raconte* moins une éducation à la vertu qu'il ne l'*effectue* :

Ainsi ceux qui n'achèveront pas le livre ne perdront rien, puisqu'il ne leur est pas propre ; et ceux qui peuvent en profiter ne l'auraient pas lu s'il eût commencé plus gravement. *Pour rendre utile ce qu'on veut dire, il faut d'abord se faire écouter de ceux qui doivent en faire usage.* (Préface, p. 61, je souligne)

Pour « profiter » au lecteur, il ne faut pas « commencer gravement » : la représentation des passions doit hameçonner l'intérêt du lecteur. Mais le roman ne doit pas en rester là, lui qui s'adresse à « ceux qui doivent en faire usage ». Les propriétés du dispositif ne sont donc que la conséquence de l'effort qu'il déploie à effectuer cette métamorphose du lecteur : c'est uniquement parce qu'il cherche à produire un effet moral sur le lecteur que le roman prend la forme de l'*actualité*, ne peut être lu deux fois, doit déjouer les scénarios préexistants. Rousseau pose déjà tout cela :

En matière de morale, il n'y a point, selon moi, de *lecture utile* aux gens du monde. Premièrement, parce que la multitude des livres nouveaux qu'ils parcourent, et qui disent tour à tour le pour et le contre, détruit l'*effet* de l'un et par l'autre, et rend le tout

⁸⁹¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], in *À la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1988, p. 983.

comme non avenu. *Les livres choisis qu'on relit ne font point d'effet encore* : s'ils soutiennent les maximes du monde, ils sont superflus ; et s'ils les combattent, ils sont inutiles : ils trouvent ceux qui les lisent liés aux vices de la société par *des chaînes qu'ils ne peuvent rompre*. (Préface, p. 62-63, je souligne).

On a ici le cœur de l'opération de Rousseau dans l'histoire du roman, et la raison pour laquelle son œuvre est si importante pour l'histoire du genre. C'est que, en homme des Lumières, il conçoit, précisément, la vertu comme autonomie⁸⁹². Si le roman peut aboutir à la formation morale de son lecteur, cela ne peut plus être sur le mode de l'édification, comme c'était le cas pour les romans dévots. Il ne s'agit plus de « rompre » les chaînes qui nous lient au monde pour adhérer à la révélation chrétienne – mais pour acquérir la capacité de se donner à soi-même ses propres lois. Cette expérience, qui consiste dans le passage d'un état (aliéné) à un autre état (émancipé), ne se fait par définition pas deux fois : c'est pourquoi tout roman est un texte à usage unique. Et parce que l'effet escompté est l'autonomie, il ne peut s'agir d'édification – mais seulement d'expérience, au sens que nous avons donné dans la « noétique » : là se fonde également la nécessité d'un roman qui ne fût pas thétique. Toute l'ambition de Rousseau sera ainsi de trouver le dispositif à même de rompre ces chaînes, en faisant travailler l'aliénation affective de l'intérieur, jusqu'à faire faire au lecteur l'expérience de l'autonomie morale – c'est-à-dire de l'émanciper, dans la pratique. Donc, un dispositif désirable pour un homme aliéné, et tel que son *effort* organisât l'expérience d'émancipation.

Un dispositif d'émancipation

C'est dans ce cadre que nous pouvons comprendre l'apologie de la lecture sensible par Rousseau et Diderot, alors que celle-ci avait été vertement critiquée par de nombreux théoriciens du XVII^{ème} siècle. C'est parce que le dispositif romanesque qu'ils reprennent aux romans classiques (et qu'ils contribuent à perfectionner) permet, comme on l'a vu, l'éveil d'une voix critique qui la contrôle et la raisonne, qu'ils ne condamnent pas la lecture sensible :

Si Rousseau et Diderot peuvent faire la promotion d'une lecture sensible d'une façon beaucoup plus affirmée que les auteurs du XVII^{ème} siècle, c'est parce que s'est développé, au XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle, tout un dispositif destiné à former le lecteur de romans. Grâce à ce dispositif, le transport romanesque est encadré par diverses médiations, de la lecture morale à la pratique épistolaire, en passant par

⁸⁹² Voir Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat Social*, I, VIII.

l'imaginaire faisant de la fiction un autre monde⁸⁹³.

Propriétés externes (celles du livre, notamment) et internes (rhétorique et noétique), s'articulent pour concourir à la « subjectivation » du lecteur par l'arrachement au monde commun que nous avons étudié dans la première partie. On peut donc en effet raisonnablement considérer que c'est à cette époque que se stabilise le dispositif romanesque, dans la détermination de son effort (plus que de ses propriétés phénotypiques, variables à mesure que le roman s'éloigne des poétiques des traits génériques). Il s'agit bien d'instrumentaliser les affects romanesques pour construire l'identité morale du lecteur :

Orienté par ce dispositif, le transport romanesque n'est plus une force contagieuse qui, par le biais des passions, met l'individu hors de lui-même en altérant les frontières qui doivent le définir, mais ce qui, au contraire, lui permet de « résister » à la contagion du monde en l'entraînant dans les régions plus abstraites et plus hautes de son intériorité. Ce faisant, la lecture sensible participe d'un processus de subjectivation⁸⁹⁴.

Au passage, et aussi paradoxal que cela puisse d'abord paraître, c'est la puissance d'un tel dispositif qui explique la critique, par Rousseau lui-même, de la lecture des filles : il ne s'agit pas pour lui de condamner la perte à laquelle elles s'exposent – dans une critique de la lecture courante durant l'Ancien Régime. Tout au contraire, c'est justement parce que la lecture remplit son office de subjectivation que Rousseau veut la refuser aux jeunes filles : une telle subjectivation rendrait problématique la soumission d'un sexe destiné, d'après « la nature », à « plaire à l'homme⁸⁹⁵ ». Nature dont la preuve évidente réside dans le fait que « presque toutes les petites filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire ; mais quant à tenir l'aiguille c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers.⁸⁹⁶ » C'est ainsi une manière de comprendre la place de la critique des romans dans la littérature d'éducation féminine : pour certains de ses détracteurs au moins, c'est un genre d'autant plus dangereux qu'il libère.

En somme, Rousseau est le premier à concevoir le roman comme une réponse pragmatique au problème d'une pédagogie de l'émancipation, tel que Rancière le repère dans *Le Maître ignorant*, et que Béatrice Durand appelle « le paradoxe du bon maître ». Si l'idéal moral est l'autonomie, en effet, quels moyens la pratique pédagogique peut-elle se donner ? Si

⁸⁹³ Michel Fournier, art. cit., p. 72.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation* [1762], in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 692.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 706.

le pédagogue utilise un dispositif contraignant, il tombe dans « une tension entre un idéal qui nie la nécessité de l'autorité et une pratique qui lui semble condamnée⁸⁹⁷ ». Comme le roman doit se proposer de libérer le lecteur de ses chaînes, il serait pragmatiquement contradictoire qu'il l'enchaîne dans d'autres chaînes – que celles-ci relèvent de la pure sensibilité, ou du dogme moral. Dès lors, ne se satisfaisant ni d'une édification positive par trop dogmatique, ni d'une édification négative inefficace, il va contribuer à faire du roman, pratiquement avec *La Nouvelle Héloïse* et théoriquement dans sa préface, le genre de l'expérience de l'émancipation de la conscience. Ce que l'on a aussi appelé la *Bildung*.

*

À l'issue de cette seconde phase de la constitution du dispositif romanesque, non seulement les auteurs reconnaissent la coexistence du plaisir et de la dimension morale, mais acceptent ce qui jusqu'alors avait été vécu comme une défaite, à savoir que le jugement moral du lecteur reste libre. Mieux encore, il doit le devenir tout à fait. Le roman trouve historiquement sa forme dans ce double mouvement : le fait de tourner le dos à la poétique (pour s'intéresser à l'esthétique) d'une part, et le refus de l'édification (même négative) au profit d'une expérience.

La « littérature » au sens restreint, comme régime de discours succédant à celui des « Belles Lettres » naît dans ce double mouvement d'autonomisation par rapport à la morale sociale et de prise en compte des effets des textes⁸⁹⁸, à la fin du XVIII^{ème} et au début du XIX^{ème} siècle. Si donc il y a nécessairement une forme d'illusion rétrospective à juger de la production de l'âge classique comme si c'était de la « littérature », il faut malgré tout reconnaître que le roman est précisément le genre qui, dès l'Ancien Régime et malgré les intentions de son auteur, préparait un tel changement de paradigme. Dès les expériences du roman dévot, il est en effet moins caractérisé par sa forme que par ses effets. Malgré les théoriciens des poétiques, qui ne veulent d'abord le considérer que dans son rapport à l'épopée, et bien souvent malgré les romanciers eux-mêmes, qui veulent instrumentaliser son pouvoir au profit de l'édification, le roman se constitue peu à peu comme genre de la liberté

⁸⁹⁷ Béatrice Durand, *Le Paradoxe du bon maître*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9. L'auteure parle de la psychanalyse, non de la littérature.

⁸⁹⁸ Voir Jacques Rancière (1998), p. 28 *sq.* et Jacques Rancière (2001) p. 30 *sq.* Pour une articulation de ces deux dimensions dans des œuvres concrètes, voir Claude Millet (2007), chap. VII : « Nouvelles configurations de la littérature ».

esthétique. Rousseau, posant les bases d'une égalisation entre vertu et liberté, est le premier à penser les conditions d'une légitimation philosophique du roman. L'Émancipation, qu'il contribue à faire naître, qui se développe dans les cercles intellectuels des Lumières et qui devient l'idéologie majeure du XIX^{ème} siècle, trouvera en effet dans le roman un dispositif textuel mieux à même de réaliser son intention qu'il ne l'avait été pour le catholicisme d'un Camus ou d'un Sorel : de là, la corrélation historique de l'« âge d'or » du roman avec celui de la pensée de l'Émancipation. C'est précisément l'enjeu de notre partie suivante, la « praxéonomie », que d'étudier la manière dont la philosophie pratique immanente aux œuvres relève du *fait de genre* : roman et épopée ont chacun leur mode de pensée – là éthique, ici politique.

TROISIÈME PARTIE

PRAXÉONOMIE

Après avoir distingué, dans notre noétique, quatre niveaux dans la production de signification, nous avons affirmé que la « pensée du texte » se situait au quatrième de ces niveaux : c'est *le texte comme tout* qui doit être considéré comme acte de pensée. Celui-ci, dans l'épopée comme dans le roman, consiste en une narration : le récit, dans sa totalité, est l'« acte locutoire⁸⁹⁹ » du texte. Il est commandé, nous l'avons vu, par un schème narratif propre à chaque genre. Or, ces schèmes narratifs ont des dimensions éthique et politique. Cela ne signifie pas qu'ils illustrent des thèses de philosophie pratique : ce ne sont pas aux opinions politiques des romanciers et des aèdes que nous nous intéresserons ici. Bien plutôt, cela signifie que les dispositifs textuels eux-mêmes sont des actes politiques ou éthiques. Ils le sont en deux sens.

En un premier sens, les histoires qu'ils racontent sont politiques ou éthiques, dans la mesure où elles racontent ici la construction d'une communauté par un individu, là l'émancipation d'un individu tournant le dos à la communauté. On serait tenté d'appeler simplement « politique des œuvres » ce mode de penser les rapports entre l'individu et la communauté ; mais comme, parmi les genres, l'intrigue épique propose un renforcement progressif de la communauté alors que le roman pense tout au contraire la nécessité de sortir du groupe, seule l'épopée peut véritablement être appelée *politique*. Depuis Platon et Aristote, en effet, on appelle *politeia* la réflexion sur les conditions d'une amélioration de l'organisation sociale⁹⁰⁰, et la pensée politique peut être dès lors définie comme la réflexion sur la manière dont l'homme participe à la cité⁹⁰¹. C'est la raison pour laquelle, à la « sortie hors-cité » que thématise le roman, dans la mesure où elle correspond à une pensée du bonheur individuel,

⁸⁹⁹ John L. Austin, *op. cit.*, p. 119.

⁹⁰⁰ Aristote, *Politique*, I.

⁹⁰¹ Leo Strauss, *La Cité et l'homme*, tr. fr. O. Sedeyn, Paris, LGF, 2005, Introduction, et plus particulièrement, p. 64 *sq.*

nous préférons réserver le nom d'*éthique*⁹⁰². Politique et éthique forment ainsi les deux domaines de la « philosophie pratique » des œuvres – que nous appelons « praxéonomie », parce qu'elles ne relèvent pas à proprement parler de la philosophie, mais de la pensée littéraire. Du reste, épopée et roman ne se contentent pas d'explorer deux domaines de la pensée pratique : ils s'opposent l'un à l'autre. Chacun s'appuyant sur une anthropologie de l'alliance et de la filiation, l'un essaie de penser l'intégration dans la communauté, l'autre la sécession.

Mais ce n'est pas tout : nous avons dit qu'ils étaient éthiques ou politiques « en deux sens ». Tous les textes, en effet, possèdent deux dimensions : la signification de leur contenu (les actes « locutoires ») et la pragmatique de leur réception (dans les « circonstances⁹⁰³ » de l'acte locutoire). Si les textes sont avant tout des actes de paroles, le contenu de pensée qu'ils machinent vaut en effet non seulement comme « affirmation », mais aussi comme « performance⁹⁰⁴ » – même lorsqu'ils sont apparemment purement narratifs, ou descriptifs. En effet, « effectuer un acte locutoire en général, c'est produire aussi et *eo ipso* un acte illocutoire.⁹⁰⁵ ». Quel est l'acte illocutoire d'un texte ? Ce qu'il fait à l'individu ou à la communauté. Dans son essai, Austin distingue deux types d'actes de paroles, ayant tous deux un effet sur leur récepteur :

Nous avons avancé, en second lieu, que nous produisons aussi des actes *illocutoires* : informer, commander, avertir, entreprendre, etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle. Enfin, nous avons défini les actes *perlocutoires* – actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose. Exemples : convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur⁹⁰⁶.

Énoncée ainsi, la différence entre illocutoire et perlocutoire ne semble pas aller de soi. Mais on peut la dire plus simplement : lorsque le fait même de dire est un acte, il s'agit de l'illocutoire. Ainsi, dire « je vous déclare mari et femme », quand on est maire, c'est marier. Lorsque le fait de dire n'est pas un acte mais a des conséquences, c'est un acte perlocutoire. Ainsi, les paroles du maire émeuvent les parents de la mariée, sans que l'on puisse affirmer que dire ces paroles, c'est émouvoir. Comme on va le voir, en disant ce qu'ils disent, roman et épopée font quelque chose : ce sont des actes illocutoires. En mettant la reconnaissance au

⁹⁰² Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I.

⁹⁰³ John L. Austin, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 37-40.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

cœur de son récit politique, l'épopée structure la communauté ; par le fait de mettre le malentendu au cœur de son récit éthique, le roman émancipe son lecteur.

CHAPITRE 1

POLITIQUE (DE L'ÉPOPÉE)

L'épopée permet de penser, par la confrontation des postures, la crise qui affecte une société – et de la résoudre. En ce sens, les épopées posent toutes, à leur manière, le problème du bon roi. Ce n'est pas seulement que le roi soit le personnage principal de l'épopée, c'est surtout que la détermination des qualités politiques nécessaires au bon gouvernement est l'enjeu de l'intrigue politique de l'épopée. Mais ce n'est pas tout, car les formes d'intrigues qui déterminent les sous-genres épiques (comme, chez Homère, l'épopée guerrière ou l'épopée du retour⁹⁰⁷) peuvent être considérées comme des modes de métaphorisation de la question politique, y compris pour des récits apparemment aussi éloignés de la question du bien commun que celui des voyages d'Ulysse.

Ces intrigues sont par ailleurs sous-tendues par une « anthropologie politique », que nous étudierons dans un second temps : une représentation de ce qu'est, et plus encore, de ce que doit être la parenté, dans ses deux dimensions constitutives (l'alliance et la filiation), pour organiser la société. On remarquera dans un troisième moment que la *reconnaissance*, au cœur de cette anthropologie politique, sert à la pragmatique de l'épopée – qu'elle constitue comme un véritable acte illocutoire.

1. Le problème du bon roi

L'angle d'attaque politique, pour lire les épopées, n'est pas original : en 1904 déjà, Louis Bréhier pouvait dire que les études consacrées à ce sujet chez Homère étaient pléthore⁹⁰⁸ ; et pour cause, Aristote cherchait déjà dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* des exemples à même de nourrir sa typologie des formes de royauté⁹⁰⁹. Mais la lecture que nous allons proposer de l'*Odyssée* diffère de celle de Bréhier, comme plus récemment, de celle de Finley, dans la mesure où tous

⁹⁰⁷ Voir John M. Foley, *Homer's traditional art*, The Pennsylvania University State Press, 1999, p. 117.

⁹⁰⁸ Louis Bréhier, « La Royauté homérique et les origines de l'État en Grèce », in *Revue Historique*, T. 84, Fasc. 1, 1904, pp. 1-32, p. 1.

⁹⁰⁹ Aristote, *Politique*, livre III, chapitre II, paragraphe 7 et suivants, 1285b.

deux traitent l'œuvre d'Homère comme un témoignage ou un reflet de l'organisation politique réelle. En effet, il ne s'agit pas dans leurs études, aussi diverses soient-elles, d'une reconstitution des idées politiques, telles qu'elles sont représentées par personnages dans des postures dont les rapports « machinent » la pensée du genre, mais bien d'une anthropologie des *pratiques* (de l'époque ou d'une époque antérieure).

Puisque nous ne possédons sur l'époque archaïque presque aucune autre source que l'épopée elle-même, nous n'avons jamais accès aux pratiques que par ce qu'elle en dit ; mais si elle pense, comme nous avons tâché de le montrer, il n'est pas raisonnable de la traiter comme le simple reflet de son époque. Plutôt que comme un témoin impeccable de l'organisation économique et sociale, l'épopée doit être considérée comme un lieu d'élaboration de l'imaginaire politique. Notre intention ne sera pas de retrouver les pratiques derrière le poème, le cas échéant en « redressant » des invraisemblances ou en écartant des « images factices », dues aux « nécessités de l'intrigue », comme sont obligés de le faire les anthropologues :

Tantôt on se croirait au milieu de ces repas qui réunissent, autour du roi, ses plus proches conseillers, *gérontes* ou *basileis* : mêmes formules, même cadre, mêmes attitudes, mêmes gestes ; les participants n'y sont pas non plus déplacés puisqu'il s'agit de la fleur de la haute société d'Ithaque. [...] Mais le drame qui va se jouer contraint l'aède à en faire de jeunes voyous, hâbleurs, brutaux avec les hôtes, prêts au meurtre pour assurer le pouvoir-à l'un d'entre eux. [...] Cette image factice, nécessaire pour l'intrigue, nous fait oublier que nous sommes en présence de ceux qui, précisément, seraient les plus susceptibles de devenir les conseillers du roi [...] ⁹¹⁰.

À cette approche anthropologique, qui repose sur la séparation du politique et du narratif, et qui voit dans le poème homérique un témoignage – faussé, le cas échéant, par les contraintes de la narration – nous voyons, conformément aux thèses de la noétique, dans la narration elle-même le travail de reconfiguration idéologique permettant l'émergence des nouvelles idées politiques.

a. L'épopée guerrière

Dans la mesure où l'épopée se propose, comme l'a montré Florence Goyet, de résoudre une crise politique, mais qu'elle le fait par un récit qui n'est pas explicitement politique, on peut

⁹¹⁰ Françoise Ruzé, « Basileis, tyrans et magistrats », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 4, n°2, 1989, pp. 211-231, p. 220

considérer que toute épopée, d'une manière ou d'une autre, « modélise⁹¹¹ » son véritable problème, plutôt que de le donner à voir tel quel. En ce sens, la guerre, qui donne sa physionomie à l'intrigue de nombre d'entre elles, n'est qu'une « métaphore⁹¹² » du conflit politique, et le retour d'Ulysse sur la terre d'Ithaque doit valoir également comme une parabole du retour au pouvoir. Si l'*Illiade* et l'*Odyssée* participent de deux sous-genres spécifiques, tous deux partagent pourtant leur mode – politique – de pensée.

La guerre, métaphore de la crise

Les épopées, comme l'a montré Florence Goyet, interviennent dans un contexte de crise : elles ne sont pas la calme auto-célébration des « civilisations closes », comme l'ont imaginé Hegel et Lukács, les fruits tranquilles produits par un monde harmonieux. On l'a vu, cette théorie repose sur une confusion entre le monde représenté et le monde réel ; tout au contraire, pour Florence Goyet, « les civilisations où elles apparaissent ont en commun, non seulement d'être parvenues à un même stade de développement social, mais encore d'être confrontées à une transformation majeure de la société.⁹¹³ » Étudiant dans son livre les exemples des sociétés médiévales française et japonaise, ainsi que la Grèce archaïque, elle montre que le *Hôgen/Heiji monogatari*, la *Chanson de Roland* et l'*Illiade* sont des outils pour penser cette déstabilisation violente des valeurs et des conceptions politiques du monde dans lequel elles émergent. Mais l'épopée ne représente pas telle quelle cette crise politique :

Elle en donne une métaphore, c'est-à-dire qu'elle va à la fois déplacer et mimer. Déplacer: c'est le rôle du premier des trois conflits que Paquette dégage dans toute épopée, la guerre extérieure, qui est une guerre ancienne ou mythique⁹¹⁴. Elle représente un détour, une mise à distance⁹¹⁵.

C'est la raison pour laquelle l'épopée ne parle pas, comme le roman, d'un présent fictif sur le mode de l'actualité, mais d'un passé reconstruit sur le mode de la mémoire. L'apparence du passé est nécessaire pour opérer le déplacement métaphorique, comme le montrent bien les exemples de la *Chanson de Roland* ou de l'*Illiade* :

⁹¹¹ Florence Goyet (2006), p. 558.

⁹¹² *Ibid.*, p. 7.

⁹¹³ Florence Goyet (2006), p. 9.

⁹¹⁴ Voir Jean-Marcel Paquette, « Définition du genre », in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fascicule *L'Épopée*, Turnhout, Brepols, 1988.

⁹¹⁵ Florence Goyet (2009).

On ne parle pas de la crise contemporaine, on semble à peine parler de politique : on raconte des histoires, anciennes. Mais ces histoires miment la crise, en reproduisent les lignes de force. Roland et Olivier s'affrontant dans les "scènes du cor", c'est la mise en scène des deux positions politiques possibles dans la Francia du XI^{ème} siècle. Vaincre et mourir pour son honneur personnel ou se préserver pour le service de Charlemagne que l'on fait passer avant tout, voilà l'une des questions essentielles aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles, posée dans le cadre d'une situation différente mais homologue. De même, la colère d'Achille face à l'injustice d'Agamemnon qui lui a pris sa captive, c'est la rébellion face au pouvoir autocrate : la première étape, le premier pas vers une redéfinition de la royauté⁹¹⁶.

La guerre servirait ainsi de cadre métaphorique pour présenter l'affrontement des postures politiques. En effet, plus qu'un thème, la guerre est un schème narratif, particulièrement à même de mettre en évidence une opposition, et de figurer la victoire d'une posture sur une autre. À l'issue de l'épopée guerrière, ce sont bien en effet des valeurs politiques et non seulement des actes guerriers qui sont célébrés par le texte : la preuve en est que malgré la victoire des Achéens, « finalement, Hector est le vaincu triomphant de l'*Iliade*. La défaite de celui qui porte les valeurs nouvelles n'a de fait aucune importance.⁹¹⁷ » Comment dire mieux que l'issue de la guerre n'est pas l'enjeu véritable de l'épopée guerrière ?

L'*Iliade* permet ainsi, à travers les valeurs portées par Hector, de penser, pour la première fois, le modèle politique de la Cité grecque : « Ce que l'*Iliade* dessine à travers le modèle hectorien du roi, c'est bien cet univers politique où le pouvoir central n'est qu'une délégation, une responsabilité exercée pour le bien de tous.⁹¹⁸ » Ce n'est donc pas un hasard si Homère est finalement devenu, comme le dit Hannah Arendt, « l'instituteur de cette *polis*⁹¹⁹ » ; en effet, « l'organisation et la fondation de la *polis* étaient très étroitement liées à des expériences qui se produisirent à l'intérieur du monde d'Homère. [...] C'est effectivement dans l'épopée homérique qu'est préfigurée l'expérience prodigieuse des possibilités de vie entre égaux ; et l'on a même pu [...] comprendre la naissance de la *polis* comme une réponse à de telles expériences.⁹²⁰ » De manière comparable, comme l'a parfaitement montré Florence Goyet, les enjeux réels de la *Chanson de Roland* peuvent être énoncés en termes purement politiques. Ici comme là, le schème narratif guerrier permet l'avènement de figures

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ Florence Goyet (2006), p. 214.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁹¹⁹ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, tr. fr. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, Points essais, 2001, p. 85.

⁹²⁰ *Ibid.*

profondément nouvelles : « Ce que la *Chanson* a articulé, c'est cela même : l'idée de "service" prééminent, de fidélité au roi qui doit organiser toute l'action des vassaux, et faire taire leurs guerres privées (Ganelon) et même leur désir de gloire individuelle (Roland).⁹²¹ »

Dans ce cadre, l'épopée japonaise est doublement surprenante. D'abord parce que le passé qu'elle met en scène est récent : alors que « d'habitude, le changement se dit par l'intermédiaire d'une crise très ancienne⁹²² », elle est écrite « à chaud »⁹²³ à partir d'un matériau encore « en fusion »⁹²⁴. D'autre part, parce qu'elle semble parler directement de politique.

La construction du problème politique dans l'épopée japonaise

L'exemple japonais pourrait ainsi laisser croire que l'épopée y représente *fidèlement* cette crise historique, et qu'en cela ses enjeux sont moins politiques qu'historiographiques : les trois *monogatari* principaux, *Hôgen*, *Heiji* et *Heike*, s'apparentent en effet à des chroniques, proposent des dates, et racontent des batailles dont l'existence est avérée par les historiens. Comme on va le voir, il n'en est rien : s'il s'agit bien d'une épopée historique, elle suit avant tout les exigences de la noétique épique et (plutôt que de donner à connaître le passé) cherche à faire émerger, par le travail de la narration, une nouvelle conception du politique.

Le *Heike monogatari* raconte la guerre de 1180-1185. Mais celle-ci n'est pas qu'une simple guerre ; elle est avant tout, comme le rappelle Florence Goyet, le symptôme d'une crise de civilisation :

Après environ quatre siècles d'une civilisation centrée sur la Cour, au milieu de la paix, du raffinement et de l'esthétisation les plus grands, la féodalité telle que nous la connaissons en Europe surgit soudain, dans un déferlement de violence inouïe. Après le règne des esthètes, c'est celui des guerriers qui s'installe pour quatre autres siècles. Ce qui va sortir de cette période, c'est un monde radicalement différent, où disparaissent les modes d'être politiques comme les repères sociaux. C'est à ce moment que le Japon recourt à l'épopée⁹²⁵.

Dès lors, le récit de la guerre vaut moins pour lui-même que parce qu'il permet de faire

⁹²¹ Florence Goyet (2006), p. 357.

⁹²² *Ibid.* p. 10.

⁹²³ *Ibid.*, p. 547.

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 10.

émerger, par la pensée du texte, les valeurs politiques d'une nouvelle civilisation. Comme le rappelle Paul Varley, les chroniques guerrières japonaises, pourtant apparemment si soucieuses de détailler les événements historiques, sont en fait d'abord et avant tout « composées » :

Presque toutes les histoires de guerre sont basées sur des événements réels, mais même celles qui semblent coller au plus près à de l'histoire [...] sont composées d'une manière qui suggère que leurs auteurs étaient plus intéressés par le fait de faire de bonnes histoires, ou des histoires instructives, que d'enregistrer des événements de la manière la plus fidèle possible⁹²⁶.

Cette composition, qu'elle soit réglée par des critères poétiques ou qu'elle ait pour fin le plaisir esthétique de l'auditeur, a pour propriété remarquable d'imposer une reconfiguration des *inputs* de la société en question. C'est elle qui permet de « penser sans concept ». Pour ce faire, on s'en souvient, l'épopée traite son problème en deux temps : d'abord, elle identifie un faux problème, qu'elle reconnaît peu à peu comme étant en réalité le *symptôme* du problème véritable. Celui-ci une fois identifié, le reste de l'épopée s'attache à le résoudre en utilisant les ressources de la narration.

À ce titre, les premiers livres du *Heike monogatari* sont marqués d'une part par l'ascension de Taira no Kiyomori (le « Religieux Ministre », issu du clan Taira, ou Heike), politicien sans scrupules et qui représente la politique dans ce qu'elle a de plus cynique et pragmatique ; d'autre part, par l'histoire de la famille impériale ; enfin, par les affrontements auxquels se livrent différents monastères bouddhistes – qui représentent, à Nara (la « Ville du Sud ») ou à Hiei (sur la « Montagne »), différentes interprétations de l'ordre ancien. Ces trois lignes narratives sont étroitement mêlées : d'abord parce que Kiyomori tente de prendre le pouvoir, grâce à une politique d'alliance qui fait de lui le grand-père du futur empereur Antoku. Faisant ombrage à son autorité, il se met ainsi à dos le père du nourrisson, le Prince de Takakura, ainsi que le père de celui-ci, l'Empereur Retiré Go-Shirakawa, qui essaie avec l'aide du clan Minamoto (Genji) de mettre sur le trône son troisième fils Mochihito. La célèbre bataille d'Uji sera par ailleurs déclenchée lorsque les Taira pousseront Mochihito à fuir jusqu'au monastère Mii, puis à Nara.

⁹²⁶ Paul Varley, *Warriors of Japan as portrayed in the war tales*, University of Hawaii Press, 1994, p. XI. Je traduis. [“Almost all the war tales are based on real events, but even those that seem closest to history [...] are composed in ways that suggest their authors were more interested in telling good or instructive stories than in recording events as accurately as possible.”]

En jugeant que l'influence de Go-Shirakawa, d'une part, et les affrontements qui déchirent les monastères d'autre part, sont un obstacle à son pouvoir, Kiyomori s'inquiète d'un faux problème : il ne comprend pas que ces troubles ne sont que des symptômes d'un problème plus profond. Ce sont pourtant là les deux causes de sa décision, au livre V, de changer la capitale de place, depuis Heian-kyô vers Fukuhara :

Quelles étaient donc les véritables raisons du récent transfert de la capitale ? Pour tout dire, c'est que la capitale ancienne était proche de la Ville du Sud et de la Montagne du Nord, de sorte qu'au moindre prétexte, les moines venaient y semer le désordre en apportant l'arbre divin de Kasuga ou les palanquins sacrés de Hiyoshi. Fukuhara était protégé par des montagnes et un bras de mer, et la distance de toute façon était plus grande, si bien qu'il leur eût été malaisé d'agir de la sorte ; voilà le raisonnement qu'avait dû tenir le Religieux Ministre. (p. 377)

Changer de capitale est, on le voit, une manière de fuir le désordre, au lieu de l'affronter pour en résoudre les causes profondes : par ce moyen, si Kiyomori devient bien le seul dépositaire du pouvoir, il n'exclut pourtant que *de facto* la possibilité des soulèvements. Et pour un court moment, encore : le *Heike monogatari* soulignera longuement que le résultat effectif de ce transfert de la capitale est catastrophique, notamment parce que le fait d'abandonner Heian-kyô, bénie des dieux et présence du divin sur la Terre, prive le pouvoir des fondements de sa légitimité. En voulant fuir le chaos, Kiyomori en révèle donc la véritable nature : la rupture de l'évidence de l'ordre théologico-politique ancien – ce dont les révoltes des moines auxquelles il croit trouver une solution n'étaient que le symptôme.

Avec le transfert de la capitale, c'est en effet la continuité sur laquelle était fondée toute la conception traditionnelle de la légitimité qui est mise à mal – puisque Kiyomori trahit, avec un tel choix, celui de l'Empereur Kammu :

Or cet Empereur Kammu est l'ancêtre des Heiké. Il convient de noter que cette Ville est nommée Heian-kyô, ce qui s'écrit : la Citadelle de Paix et Sûreté. C'est donc une capitale que les Heiké eussent dû respecter par principe. Or que cette capitale à laquelle l'Empereur leur ancêtre était à ce point attaché, sans raison valable ils prétendissent la transférer en autre province et autre lieu, voilà qui était inconcevable ! (p. 327)

L'illégitimité patente, aux yeux du narrateur – anonyme, collectif – du *Heike Monogatari*, de ce transfert de capitale, de cet abandon de Heian-kyô, repose donc en dernier ressort sur l'idée qu'il s'agit là d'une trahison à la volonté d'un ancêtre, c'est-à-dire un manquement à la fidélité ou à la piété filiale qui est pourtant – jusque là – au fondement de l'Empire. Le présent, pour la première fois, ne trouve plus ses racines dans le passé ; plus rien ne le tient ; tout l'ordre

cosmique s'en trouve bouleversé. D'où la réaction de la foule :

L'annonce que le trois de la sixième lune, l'an quatre de Jishô (1180), Sa Majesté devait partir pour Fukuhara, souleva par toute la Ville un beau tumulte. Depuis quelques temps déjà courait le bruit que la capitale allait être déplacée, mais nul ne croyait que cela se ferait du jour au lendemain, aussi grands et petits s'agitaient-ils, se demandant ce que cela signifiait. (p. 323)

Le transfert de capitale est un événement politique de grande ampleur qui a d'abord un effet sur le peuple : l'épopée s'intéresse moins à la manière dont les consciences individuelles investissent de sens une situation, que l'effet sur le commun d'un événement objectivement, cosmiquement, important. C'est que, dans tout le texte du *Dit de Heiké*, Heian-kyô (平安京, littéralement, comme le précise une citation précédente, « Citadelle de Paix et de Sûreté », l'actuelle Kyôto) joue un rôle primordial, au moins triple. D'une part, elle sert de médiation entre la nature et les hommes. En effet, il nous est raconté que l'emplacement de Heian-kyô fut choisi de façon à correspondre parfaitement aux décrets divins. La ville se bâtit sur un *lieu*, au sens fort, c'est-à-dire un endroit habité par une énergie propre, qui répond à la volonté des dieux et qui en rien n'est réductible à la volonté humaine :

A considérer la disposition des lieux, c'est un site qui correspond exactement aux quatre dieux : à gauche le Dragon Vert [une rivière], à droite le Tigre Blanc [une route], devant le Paon Rouge [des marais], derrière le Guerrier Noir [des montagnes]. Il convient donc parfaitement pour y établir la capitale. (p. 327)

Voilà ce que disent les trois dignitaires dépêchés sur les lieux sur décision de l'Empereur Kammu, rapporte le *Heiké Monogatari* au livre V, au moment où il essaie de comprendre et d'expliquer les raisons de ce changement de capitale qui va précipiter l'Empire dans le Chaos. Heian-kyô avait ainsi la propriété d'établir sur Terre une harmonie entre les hommes et les dieux, par la médiation des sectes religieuses elles-mêmes pacifiées :

La vieille capitale était une Ville admirable ! Les dieux protecteurs de la cité royale aux quatre horizons avaient adouci leur lumière, les monastères dispensateurs de miracles du nord au sud alignaient leurs toits de tuiles et les peuples aux cents noms sans difficulté y venaient des cinq provinces proches et des sept routes. (p. 328)

Lumière issue des cieux, sectes mettant en relation les hommes et les dieux, hommes enfin – Heian-kyô est présentée comme méritant parfaitement son nom de « Citadelle de Paix et de Sûreté ». On le comprend a posteriori, comme un résultat du travail de la pensée de l'épopée : les révoltes des moines, déjà, étaient le signe de l'harmonie brisée. La décision de Kiyomori

de transférer la capitale à Fukuvara, loin de résoudre le problème, en révèle toute la violence, pour faire de la capitale un chaos :

A présent cependant, les carrefours étaient tous défoncés, et les chars ne circulaient qu'avec difficulté. Les rares passants se déplaçaient dans des chars légers, faisant de grands détours. Les demeures des hommes dont les auvents se défiaient, de jour en jour tombaient en ruines. Les maisons démontées étaient jetées dans les rivières de Kamo et Katsura et flottaient assemblées en radeaux ; mobilier et ustensiles entassés sur des barques voguaient vers Fukuvara. La capitale fleurie prenait rapidement des allures de campagne, triste spectacle ! (p. 328)

Les chars circulent avec difficulté, les passants sont rares, les demeures tombent en ruine. Surtout, elles se jettent dans l'eau du fleuve qui, en les emmenant, rappelle aux hommes l'impermanence de toute chose, thème bouddhique qui innerve du début (dès l'incipit) à la fin (dans le livre des Aspersions) le *Heike Monogatari*. La capitale fleurie – selon le symbole de l'alliance des hommes et de la Nature – ayant fané, la ville n'a plus les aspects que de la campagne, c'est-à-dire d'une nature indomptée, brutale, où les hommes n'ont plus leur place (p. 332). L'harmonie est brisée. Les troubles politiques se multiplieront dès lors – et la décision de revenir à l'ancienne capitale n'y changera rien : les fondements théologico-politique du monde désavouent la posture pragmatique de Kiyomori.

Postures politiques dans l'épopée japonaise

Une fois le problème construit autour de l'opposition de l'ordre ancien et de la nouvelle politique, l'épopée va faire « travailler » les différentes postures qui vont lui permettre de trouver une solution narrative. Pour remplacer le cynisme de Kiyomori, seront coup sur coup mis en avant la brutalité de Yoshinaka, le courage de Yoshitsuné et l'urbanité de Yoritomo.

Le cynisme

Le texte montre que cette lutte pour le pouvoir, en dernière analyse, dérègle le rapport hommes-nature. Ce chaos lui-même n'est pas que l'expression d'un symbolisme religieux sans rapport avec les affaires humaines. Comme le souligne Florence Goyet à propos du *Dit de Hôgen*, les rites, la recherche de l'harmonie, dans le Japon du XII^{ème}-XIII^{ème} siècle, sont avant tout politiques :

La seule efficacité politique est dans l'accomplissement correct des rites. La paix dans le « monde sous le Ciel » dépendant de l'harmonie cosmique, les anciens Empereurs ont bien agi en assurant constamment à chacun les honneurs qui lui revenaient. [...] cette façon de se reposer sur les rites pour le gouvernement des hommes peut se dire en termes purement politiques, et [...] ils sont rien moins que naïfs : peut-être sont-ils même la seule façon rationnelle d'envisager la politique dans un pays comme le Japon du XIII^{ème} siècle⁹²⁷.

Face à cette conception, Kiyomori (et avant lui Shinsei, lors des désordres de Hôgen-Heiji) représente une politique cynique, coupée de la question cosmique, intéressée par la seule recherche du pouvoir. Dans cette vision plus moderne, pragmatique et désenchantée, le religieux, loin d'en être le principe, n'est qu'un élément à prendre en compte parmi d'autres dans le système complexe du pouvoir, que chacun essaie de dominer ; pour Kiyomori, la légitimité de l'Empereur ne vaut que si l'on peut l'instrumentaliser à son profit. Raison pour laquelle Go-Shirakawa sera poussé à fomenter un complot contre Kiyomori, en ramenant aux commandes l'autre famille, les Genji, écrasée pendant les guerres précédentes. Voici un extrait de la lettre qu'il envoie depuis son « Palais-Prison » (p. 324) à Yoritomo, exilé dans la Province d'Izu et grâce à qui les Genji reprendront le pouvoir :

Ces dernières années, les Heiké, au mépris de la Maison Impériale, se sont emparés impudemment du pouvoir. Enfreignant la Loi du Bouddha, ils ont cherché à détruire la puissance du Souverain. Or Notre Empire est le pays des dieux. Aux sanctuaires de Nos Ancêtres se manifestent leurs divines vertus. C'est pourquoi, depuis la fondation de Notre Dynastie et des milliers d'années durant, de tous ceux qui ont voulu abattre le pouvoir impérial et mettre Nos Etats en péril, il n'en n'est aucun qui n'ait été écrasé. En foi de quoi Nous vous enjoignons, avec l'aide des dieux et en vertu de Nos Décrets Souverains, de châtier, au plus tôt, la gent des Heiji et de nous délivrer des ennemis jurés de Notre Cour. Héritier des traditions guerrières de vos ancêtres, par vos bons et loyaux services, vous ferez votre fortune et rétablirez votre Maison. (p. 360-361)

L'épopée construit le problème autour de l'opposition de l'attitude de Kiyomori à « la Loi du Bouddha ». L'auditeur pourrait sans doute objecter à cette construction que le ralliement de la Maison Impériale à Yoritomo est lui-même circonstanciel et purement stratégique ; ce serait oublier que le texte suggère qu'elle ne fait appel à lui que parce que Yoritomo a déjà commencé de se révolter, et que sa révolte a été commandée par un moine, Mongaku, héraut de l'ancienne piété (p. 347 *sq.*). En ce sens, Yoritomo (qui représentera, à l'issue de l'épopée, les nouvelles valeurs) n'est d'abord présenté par le *Heike monogatari* que comme la carte jouée par la résistance de l'ancienne conception théologico-politique au cynisme de Kiyomori.

⁹²⁷ Florence Goyet (2006), p. 412-413.

Par la dialectique de l'ancien et du nouveau, l'ordre qui émerge du chaos n'est pas qu'une restauration : la vision réactionnaire de Mongaku ne sera finalement pas la solution du problème, et la victoire de Yoritomo ira de pair, à la toute fin de l'ouvrage, avec une marginalisation du moine (p. 829), dont le dernier disciple sera condamné à mort. Par là, le nouveau maître de l'Empire est présenté par le *Heike monogatari* comme un homme déterminé, refusant à la fois le gouvernement cynique type Kiyomori et l'ascétisme réactionnaire d'un Mongaku, son premier mentor : l'instrument a échappé à l'ouvrier. C'est qu'en croyant permettre une restauration de l'ancien, Mongaku mettait en fait en place les conditions d'un ordre nouveau. Mais avant de conclure sur la valeur de Yoritomo, l'épopée aura d'abord fait « travailler » deux autres postures politiques, également représentées par des membres du clan Minamoto : Yoshinaka, l'homme des montagnes et Yoshitsuné le courageux.

La brutalité

Les aventures du Sire de Kiso, Yoshinaka, occupent une partie importante des livres VII à IX de l'épopée japonaise. Venu des montagnes, il combat les Heike à l'aide d'une armée de soldats rustres qui connaissent mal les codes de la Ville : il représente la force brute, sauvage. C'est la première posture, la plus simple – à peine politique tant elle est proche de la nature. Mais dans un premier temps, elle sera valorisée par l'épopée parce que, s'opposant diamétralement à celle de Kiyomori, elle incarne aussi une sorte d'immédiateté aux choses et de franchise un peu rustre. C'est dans un deuxième temps que le *monogatari* va l'opposer à celle de Yoritomo, le futur Sire de Kamakura, dont on comprend qu'il sera mieux à même de gouverner la capitale de la culture et du raffinement :

Alors cependant que le Lieutenant de la Garde Militaire [Yoritomo] faisait preuve d'une pareille urbanité [かうこそゆゑしくおはしけるに, *Kau koso yuyushiku o wa shikeru ni*], le Capitaine des Ecuries de la Gauche de Kiso, qui avait assumé la défense de la Ville, se montrait grossier dans son comportement [無骨, *bukotsu*] et rude dans son langage. Rien d'étonnant à cela : lui qui dès sa seconde année et jusqu'à la trentième avait vécu dans son séjour de montagne de Kiso en Shinano, comment eût-il su les bonnes manières ? (p. 529-530)

Le japonais, dans ce passage, dit que le Seigneur de Kiso doit son caractère *bukotsu*, c'est-à-dire littéralement « sans squelette » et par extension « frustré », à son éducation dans les montagnes. Yoshinaka, dont la rudesse consiste dans le fait qu'il ne comprend rien aux

manières et aux conventions, ne peut finalement pas être considéré comme un chef de clan crédible. Après avoir présenté cette franchise comme un rempart contre l'hypocrisie de Kiyomori, l'épopée va discréditer cette posture par différents moyens, en montrant ou bien les exactions commises par ses hommes (p. 531-532) ou bien les conséquences diplomatiques de sa brutalité. C'est le sens de la scène qui l'oppose au Sire de Nekoma – littéralement « Monsieur Lechat » (猫, *neko* signifie « chat »). Ici, le Sire de Kiso montre son caractère *bukotsu* par le mépris de la dimension conventionnelle du nom propre. Brutal, insensible à toute forme de culture, il indispose en prenant tout au premier degré :

« Messire Lechat est un petit mangeur ! Vous faites comme le chat dont on dit qu'il laisse toujours un reste ! Ne vous gênez donc pas ! » le pressa-t-il. Le Moyen Conseiller [Lechat], décontenancé par ces manières, s'en retourna dès qu'il le put, sans même lui avoir touché un mot de l'affaire dont il était venu l'entretenir. (p. 530)

Le *monogatari* insiste sur cette caractéristique ; on retrouve quelques pages plus loin une anecdote presque identique, avec le « Prévôt au Tambour » (voir p. 542). L'épopée en vient donc à déconsidérer cette première posture politique fâcheuse. L'opposition aux Heike ne saurait se traduire, en effet, par un abandon si radical de l'urbanité :

Cependant les Genji [de Yoshinaka], répandus par la Ville, un peu partout pillaient les habitations. Sans respecter même les domaines de Kamo ou de Yawata, ils fauchaient les pelouses vertes pour faire du fourrage. Ouvrant de force les magasins, ils en pillaient le contenu, ils dévalisaient les passants et les dépouillaient de leurs vêtements. « Au temps où les Heiké étaient maîtres de la Ville, le seul nom du Sire de Fukuhara inspirait une indéfinissable terreur. Mais jamais ils n'étaient allés jusqu'à vous dépouiller de vos vêtements ! Des Heiké aux Genji, nous avons perdu au change ! » disaient les gens. (p. 542)

Il n'est pas question pour l'épopée, bien sûr, de problématiser ou déconsidérer la valeur de ce que « disent les gens », dont l'épopée est l'expression littéraire, et au service desquels elle travaille⁹²⁸. Une fois la figure de Yoshinaka déconsidérée, elle va donc faire advenir à la surface du texte une troisième posture, celle de Yoshitsuné, aux exploits militaires duquel sont consacrés les trois derniers livres du *Heike monogatari*.

Le courage et l'intelligence tactique

Les livres IX à XII narrent un nombre impressionnant de victoires de Yoshitsuné, qui apparaît

⁹²⁸ Comme on l'a vu précédemment, dans notre « rhétorique ».

comme le véritable artisan de la reprise en main du pays par les Minamoto : de nuit à Misuka (IX, 8), puis à Yashima (XI, 2), Shido (XI, 6). C'est également lui le bras armé de la reconquête de Heian-kyô et, derrière cela, de la restauration de l'ordre. Il doit cette réussite à ses vertus militaires. Il représente, en effet, le courage et l'intelligence tactique.

Dans un premier temps, la détermination qui est mise en évidence ne semble pas véritablement d'essence politique :

« Les Heiké, privés de l'aide des dieux, abandonnés par Votre Majesté, ont quitté la capitale pour devenir des fugitifs errant sur les flots. Et ce néanmoins, voilà trois ans déjà que, sans que nous ayons cherché à les détruire, ils nous ferment de nombreuses provinces, ce qui est fort regrettable ; c'est pourquoi Yoshitsuné [il parle à la troisième personne] cette fois-ci est résolu, dût-il les poursuivre jusqu'en Kikaï, Kôrai, Tenchiku ou Shindan, à ne point revenir dans la Ville Royale tant qu'il n'aura pas détruit les Heiké ! » (p. 705)

En sus de la stratégie militaire, si les Genji doivent poursuivre les Heiké, qui ont déjà fui et leur ont laissé la capitale, c'est que ceux-ci sont partis avec « Les Trois Trésors divins », que le *Kojiki* attribue à Amaterasu la déesse du Soleil et qui fonde la légitimité des Empereurs : le courage de Yoshitsuné est donc bien déterminé par des fins politiques. Qui plus est, au cours de cette bataille, lors d'une discussion sur l'art de la guerre en combat naval, le problème du courage se posera de façon explicite, et Yoshitsuné en assumera la posture. Alors que le commandant Kajiwaru veut en effet équiper les navires d'une barre de recul qui leur permettrait de fuir, Yoshitsuné refuse ses précautions : « la victoire enlevée par une attaque décidée, prévient-il, seule est de mon goût. » (p. 708).

Son courage n'est pourtant pas de la témérité ; il est réhaussé par une incomparable intelligence tactique. Par exemple, alors qu'ils s'apprêtent à attaquer les Taira, les Minamoto se livrent à des compétitions pour savoir qui se jettera avant les autres dans le camp ennemi. S'ensuit une mêlée dont nul ne tire véritablement son épingle du jeu, et qui n'est pas tellement individualisée – jusqu'à présenter l'idée de Yoshitsuné, posté en haut de la montagne et se préparant à la dévaler avec ses hommes pour fondre sur les Heiké. Cette descente a été soigneusement préparée. La prudence de Yoshitsuné a consisté à d'abord laisser dévaler les chevaux seuls, pour voir s'ils en étaient capables : « Le noble Cadet [Yoshitsuné] de loin examinait le retranchement : “Faisons dévaler des chevaux !” dit-il et l'on poussa dans la pente des chevaux sellés. » (p. 605) Cette bravoure et cette intelligence tactique lui vaudront même de parvenir à prendre possession des fameux trésors (p. 745) : mais comme si sa

réussite éclatante le rendait maintenant dangereux pour son frère aîné, Kurô le prévôt (Yoshitsuné) se voit interdire l'accès à Kamakura, dont Yoritomo a fait la nouvelle capitale.

L'urbanité

On a peut-être ici l'une des leçons du *Heike monogatari* : courage et intelligence doivent être inféodées à la loyauté, au service du Maître, plutôt qu'être considérées comme valant pour elles-mêmes dans une éthique du mérite. Car c'est cette posture du mérite qui pousse Yoshitsuné, au nom de ses victoires, à revendiquer un pouvoir qu'il veut retirer à son aîné Yoritomo, au moment où celui-ci, comprenant le danger que représente son cadet, décide de le marginaliser. C'est Yoshitsuné qui parle :

En me faisant Procureur des Neuf Provinces, ou encore en me confiant le contrôle des provinces des Routes de l'Urac, de l'Adret ou des Mers du Sud, peu importe, il pouvait renforcer ses défenses de ce côté-là, or voici qu'il annonce qu'il me donne en fief tout juste la province d'Iyo et qu'il m'interdit même l'entrée de Kamakura, trompant ainsi mes espoirs. Qu'est-ce donc à dire que cela ? La pacification de l'Empire du Japon, est-ce point l'oeuvre de Yoshinaka et Yoshitsuné ? De deux frères nés d'un même père, le premier-né se trouve être l'aîné, le puîné est le cadet, et c'est tout ! N'importe qui ne peut-il gouverner, pour peu qu'il le veuille ? Et par-dessus le marché se faire chasser sans même avoir obtenu une entrevue, il y a de quoi enrager ! Voudrais-je le justifier que je ne le pourrais ! (p. 766)

C'est donc Yoritomo, l'aîné des Minamoto, qui règnera sur le Japon, depuis la lointaine Kamakura – à 500 kilomètres de Heian-kyô. Ce faisant, faut-il dire que l'épopée consacre la victoire de l'urbanité sur le courage et de l'aînesse sur le mérite ? Car en même temps, cette victoire est présentée comme étrange, contre-intuitive, volée à Yoshitsuné ; preuve, peut-être, que l'épopée a pensé quelque chose qui n'allait pas de soi ? Ou alors que « les gens », qui étaient jusqu'alors les auteurs anonymes du texte, sont dépassés par une conclusion qu'ils peinent à comprendre ? Le texte marque cette incompréhension :

Ils étaient frères et de plus s'étaient juré d'être l'un pour l'autre comme père et fils ; depuis qu'il avait, à la première lune de l'an passé, anéanti Kiso Yoshinaka, le Prévôt avait à plusieurs reprises défait les Heiké, et au printemps de l'année présente il les avait entièrement détruits, apaisant de la sorte l'Empire et calmant les quatre mers. Alors qu'il eût dû en être récompensé, par quel concours de circonstances pareil bruit avait-il pu se répandre ? Se demandait tout un chacun, depuis l'Unique en haut, jusqu'aux peuples en bas. (p. 792)

Cet écart au sens commun est intéressant ; il est sans doute le symptôme de la proximité

historique des événements que l'épopée raconte et recompose. Cet étonnement du narrateur collectif montre que le *Heike monogatari*, finalement, est parvenu à penser *quelque chose d'un* peu différent de la conclusion politique réelle, et qu'elle s'étonne que la réalité n'ait pas complètement suivi les conclusions de sa noétique narrative (elle ne le pouvait pas, puisque cette logique lui est postérieure). Car si, dans l'histoire, c'est Yoritomo seul qui triomphe, dans l'épopée, et du point de vue des valeurs politiques, c'est le couple Yoshitsuné-Yoritomo qui accomplit cette relève, le cadet représentant les nouvelles vertus indispensables à l'ordre de l'Empire, et Yoritomo leur intégration dans le cadre d'un régime qui reprend l'étiquette de l'ancien monde et rattache ces vertus à l'éthique bouddhiste. Comme dans le *Hôgen* et le *Heiji*, « le texte prône le nouveau, à condition qu'il atteigne à la sophistication de l'ancien.⁹²⁹ » C'est de cette reconfiguration idéologique (par les trois *monogatari* *Hôgen*, *Heiji* et *Heike* qui en racontent l'avènement) que naîtra la morale du *bushido*⁹³⁰, la voie du samouraï, qui marquera de son emprise les siècles suivants : « des siècles durant, les samouraïs furent considérés non seulement comme les maîtres du destin politique de la nation, mais encore comme les véritables guides de la conscience populaire.⁹³¹ »

*

Même apparemment fidèlement historique, l'épopée recompose son matériau narratif selon la logique noétique propre au genre, afin de faire émerger de nouvelles postures politiques à même de résoudre une crise qui problématise jusqu'à l'ordre cosmique. La guerre apparaît alors comme un schème narratif particulièrement efficace : jusqu'à l'épure, elle métaphorise dans le choc des corps la confrontation des personnages, et la mise à l'épreuve de leur posture. Le voyage du retour en est un autre, tout aussi paradigmatique : l'indétermination radicale qui le caractérise⁹³² ne signifie pas, en effet, le suspense (ce n'est pas une incertitude du récit, du signifiant) – mais le chaos (c'est une incertitude de l'histoire, du signifié).

⁹²⁹ Florence Goyet (2006), p. 547.

⁹³⁰ Kenneth D. Butler, « The *Heike monogatari* and The Japanese Warrior Ethic », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 29 (1969), pp. 93-108.

⁹³¹ Thomas Clearly, *La Voie du samouraï* [1991], tr. fr. Z. Bianu, Paris, Seuil, Points sagesse, 2009, p. 12.

⁹³² Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 7.

b. L'épopée du retour

Il pourrait pourtant sembler surprenant, *a priori*, de voir une quelconque dimension politique dans les voyages d'Ulysse : n'agit-il pas là d'un simple récit de marin, dont la seule vertu serait de divertir ? Ces voyages ne sont-ils pas simplement des traces d'un folklore dont Homère était le dépositaire⁹³³ ? En réalité, comme c'est le cas dans d'autres « épopées du retour »⁹³⁴, les événements racontés dans les chants V à XII sont intimement liés à l'intrigue politique de l'*Odyssée*. Pour le montrer, nous présenterons, dans l'ordre de leur apparition, les principaux tropes qui la déplacent et la métaphorisent – de telle manière qu'on ait, à l'issue de notre lecture, à la fois une idée du fonctionnement symbolique du texte, et une représentation relativement globale de ses enjeux.

À en rester au plus près du texte, d'abord, ces voyages font d'Ulysse le premier ethnographe. En effet, ils permettent à l'épopée de confronter la société grecque à d'autres organisations sociales, sociétés fictives dont les propriétés jouent le rôle de modèle négatif à l'aune desquels elle peut penser ce que serait une bonne société. Mais ce n'est pas tout : l'épopée offre tout un travail de symbolisation, à travers la figure de l'errance en mer, du problème de la *mêtis*. L'étude de la parabole de l'île de Circé nous introduira enfin aux enjeux politiques du retour à Ithaque de son roi.

Une typologie idéale

Comme le suggère Bernard Mezzadri, « c'est en termes d'anthropologie, selon qu'elles respectent ou enfreignent diversement les usages partagés des Grecs, que se peuvent le mieux sérier les populations rencontrées par Ulysse au cours de son périple⁹³⁵. » Parmi les sociétés imaginaires que l'on rencontre dans les épopées homériques, certaines doivent être considérées comme des types positifs, d'autres comme des types négatifs.

⁹³³ Voir Gabriel Germain, *Genèse de l'Odyssée, Le fantastique et le sacré*, Paris, PUF, 1954.

⁹³⁴ Sur cette catégorie, voir par exemple John M. Foley, « L'épopée du retour et le / la vrai(e) héros / héroïne de l'*Odyssée* », in A. Hurst et F. Létoublon (dir.), *La Mythologie et l'Odyssée, Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz, 2002, pp. 249-259, p. 251 *sq.*

⁹³⁵ Bernard Mezzadri, « Odyssée finie et infinie », in *Europe, op. cit.*, pp. 159-171, p. 161. Voir aussi Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur Noir*, Paris, La Découverte, 1981.

Types négatifs

Après les sociétés fictives des Cicones (IX, 40-61) ou des Lotophages (IX, 82-103), l'épisode des Cyclopes – ainsi que celui des Lestrygons (X, 100-130) qui « ne sont qu'un doublet des Cyclopes⁹³⁶ » – propose une image très précise d'une organisation sociale et politique que l'on peut qualifier, aux yeux des Grecs, de barbare : ils sont « aux antipodes de la civilisation⁹³⁷ », puisqu'« ils n'ont point d'agora pour délibérer » (IX, 112). D'ailleurs, c'est à peine une société :

Ils vivent établis au sommet des hautes montagnes,
Dans des antres profonds ; chacun, sans s'occuper d'autrui,
Exerce son pouvoir sur ses enfants et sur ses femmes.
(IX, 113-115)

Polyphème est le représentant typique de cette associabilité des Cyclopes :

Là vivait, isolé de tous, un géant qui menait
Paître au loin ses troupeaux, ne fréquentant personne,
Mais restant toujours à l'écart et ne pensant qu'au crime.
(IX, 187-189)

À peine organisés politiquement, les Cyclopes ne connaissent ni l'agriculture (IX, 109-111 et IX, 131-135), ni la navigation (IX, 125-129) : ils sont bien à l'opposé de la civilisation telle que se la représentent les Grecs, et « peuvent servir de repoussoir dans notre modèle, puisque leurs mœurs les opposent à la fois aux cultivateurs terriens et aux marins [...]. Dans un système qui oscille de la rame à la pelle à grain, ils représentent une sorte de zéro.⁹³⁸ ». Si bien que le duel entre Ulysse et Polyphème semble être une confrontation entre la Politique et son autre : « d'un côté la sauvagerie, la violence, la force brutale, l'impiété, c'est-à-dire l'*agrios*, de l'autre, la justice, le droit, l'usage et la condition, c'est-à-dire la *dikê*.⁹³⁹ » C'est d'autant plus vrai que la scène va être l'occasion d'une discussion sur la valeur de la *xenia*. Dans son récit aux Phéaciens, Ulysse raconte ainsi le début de l'affrontement :

C'est moi qui refusai ; ah !, qu'il eût mieux valu, pourtant !
Mais je voulais le voir et savoir ce qu'il m'offrirait,
Cet hôte.

(IX, 228-230)

⁹³⁶ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 233.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁹³⁸ Bernard Mezzadri, *art. cit.*, p. 164.

⁹³⁹ Evelyne Plaquin, « Ulysse et Polyphème : un étrange dialogue », in *Imaginaire & Inconscient*, 2012/1 n° 29, pp. 65-75, p. 71.

C'est également ce qu'il prétend avoir déclaré à Polyphème lui-même :

Nous voici maintenant chez toi,
A tes genoux, espérant de ta part un bon accueil,
Mais aussi l'un de ces présents que l'on se fait entre hôtes.
(IX, 267-269)

Du fait de l'importance qu'y prend le thème de la *xenia* (on se souvient de sa place centrale dans les derniers développements de l'*Odyssée*, lorsqu'il s'agira de confronter Ulysse à Antinoos), la scène qui oppose Ulysse à Polyphème est centrale d'un point de vue politique. On peut même, avec Castoriadis dont l'analyse rejoint celle de Hanah Arendt, voir dans cet épisode « les éléments annonciateurs de la constitution d'une communauté politique, à la base de la polis démocratique.⁹⁴⁰ » C'est notamment en remettant ce récit dans le contexte pragmatique de sa réception que Castoriadis souligne l'importance cruciale de l'épisode :

On a donc là la description de ce qu'on peut appeler, si l'on veut, un état de nature, à ceci près que ce serait par antiphrase ou de façon ironique, car il s'agit d'un état de monstruosité. [...] Qu'apprend donc un enfant grec en écoutant un rhapsode réciter l'*Odyssée* ? Que ceux qui n'ont pas d'*agorai boulèphoroi*, d'assemblées délibératives de la communauté, sont des monstres⁹⁴¹.

C'est un rôle identique que joue Carthage dans l'*Énéide*, dans la mesure où Virgile représente moins la Carthage réelle qu'il ne l'« imagine »⁹⁴² : elle lui sert de « type poétique⁹⁴³ » à l'aune duquel comparer la fondation de Rome.

Types positifs

À l'inverse, on peut considérer avec Pierre Vidal-Naquet que la cité que dépeint Héphestos sur le bouclier d'Achille, au chant XVIII de l'*Iliade* (483-617), est la représentation de la cité parfaite⁹⁴⁴, en comparaison de laquelle la société réelle pourra être pensée. C'est également le rôle que joue, d'après lui, celle des Phéaciens ; mais faut-il considérer comme lui qu'il s'agit d'une société idéale dont l'image trouverait ses sources dans la pensée mythique, ou bien

⁹⁴⁰ Cornelius Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce*, Paris, Seuil, 2004, p. 109.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁴² Jean-Paul Brisson, « Une image romaine de Carthage. La Carthage de l'*Énéide*. » in *Vita Latina*, n°160, 2000, pp. 2-10, p. 3.

⁹⁴³ Eve Adler, *Vergil's Empire, political thought in the Eneid*, Oxford, Rowman and Littlefield Publishers, 2003, p. 6.

⁹⁴⁴ Voir Pierre Vidal-Naquet, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 25e année, n° 5, 1970. pp. 1278-1297, p. 1297.

plutôt du modèle réalisable, à venir, que l'épopée propose à la Grèce ? Pierre Vidal-Naquet écrit : « l'*Odyssée* oppose un monde qu'on pourrait dire réel, celui d'Ithaque au premier chef, celui de Sparte et de Pylos où voyage Télémaque, et un univers mythique qui est, en gros, celui des récits chez Alcinoos.⁹⁴⁵ » Une telle analyse semble signifier que l'*Odyssée* se contente de reprendre telles quelles les données mythiques traditionnelles. En effet, il s'agirait tout simplement d'une reprise du mythe de l'âge d'or :

En un sens, ce qu'Ulysse voudrait rétablir à Ithaque, c'est bien un ordre comparable à celui qui règne chez les Phéaciens, mais il n'y parviendra pas : les banquets permanents des hôtes de Schéria, avec ou sans la participation des dieux, sont au-delà de ce qu'il peut obtenir, et il lui faudra, au chant 24, passer par une réconciliation avec les familles des prétendants massacrés. Les Phéaciens l'ont réintroduit dans le monde des hommes et leur disparition entraîne celle de ces mirages de l'inhumain qu'Ulysse avait rencontrés tout au long de ses voyages. On peut considérer Schéria comme la première utopie de la littérature grecque, mais nous ne sommes, pas encore au moment où l'utopie politique se séparera de la représentation de l'âge d'or⁹⁴⁶.

« Utopie politique » : en l'occurrence à la fois « le modèle même de l'entreprise coloniale réussie⁹⁴⁷ » et une société caractérisée par la piété et l'hospitalité⁹⁴⁸. En cela, le récit de l'accueil fait à Ulysse par les Phéaciens, pour qui « les mendiants et les étrangers viennent de Zeus » (VI, 207) servira de modèle pour condamner le manque de *xenia* d'Antinoos lorsque celui-ci aura pris l'allure d'un étranger à Ithaque. En fait, conformément à la rhétorique de l'épopée, la référence bien connue des auditeurs (le *topos* de l'âge d'or) sert à penser le nouveau : les éléments, certes traditionnels, sont repris et réinterprétés par l'épopée, pour construire l'image d'un avenir désirable. Loin d'en rester à la répétition du mythe, l'épopée s'en sert comme d'une matière qu'elle réarrange afin de penser une organisation politique qui pourrait marcher : c'est la raison pour laquelle on doit considérer avec Pierre Carlier que la Phéacie doit être vue moins comme une reprise de l'âge d'or que comme un horizon de la réalité politique. En effet, « le modèle phéacien n'a rien d'inaccessible. La concorde phéacienne exige seulement beaucoup d'habileté de la part du roi et beaucoup de courtoisie de la part de tous. Du point de vue politique, la Phéacie correspond au fonctionnement parfaitement harmonieux des institutions habituelles.⁹⁴⁹ »

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1282.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 1296-297.

⁹⁴⁷ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 252.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 252-253.

⁹⁴⁹ Pierre Carlier, *La Royauté en Grèce avant Alexandre*, p. 205, cité par Fl. Goyet (2006), p. 220.

Le symbole de l'errance en mer

Mais ce n'est pas tout : il est une deuxième raison pour voir un contenu politique dans les voyages d'Ulysse. On se souvient en effet que dans l'*Énéide*, la mer déchaînée est une image de la colère du Roi, notamment lors du « *Quos ego* » par lequel Neptune condamne la rébellion de l'*Eurus* et du *Zéphir* (*Énéide*, I, 35) : l'aposiopèse virgilienne « devient une expression de la relation symbolique entre la nature et la politique, entre le mythe et l'histoire, qui est au cœur de l'*Enéide*.⁹⁵⁰ » Si l'on transpose ce raisonnement, un second axe politique est déployé par le récit des aventures d'Ulysse. En effet, le récit du *nostos* est celui d'un homme essayant d'échapper à la vengeance de Poséidon (I, 68-70 ; XI, 101-103 ; XIII, 341-343) :

Ulysse a aveuglé son fils Polyphème. Il s'agit là d'une prouesse dont s'est suffisamment chargée la postérité. Pourtant, cet exploit (condamné par les dieux, est-il besoin de le rappeler ?) n'est pas accompli au cours d'un duel en bonne et due forme, mais bien avec le support de la ruse⁹⁵¹.

Les flots déchaînés sont alors une problématisation de la puissance de la *mêtis*, en tant qu'elle impliquerait le contraire du « duel en bonne et due forme ». C'est ce que l'on remarque, en effet, lorsqu'on relit le dialogue entre Polyphème et son père Poséidon :

À la question : « Qui donc te tue par la ruse ou bien la force ? » (*È me tis s'auton kteinei dolô èe bièphi ;*) (IX 406), Polyphème répond : « Personne, par la ruse et non par la force [datifs de moyens], [ne] me tue » (*Oûtis mé kteinei dolô oudé bièphin*) (IX, 408). Un peu plus loin, alors qu'il se croit hors de la portée du monstre, Ulysse le renseigne finalement sur son identité véritable. Polyphème reconnaît aussitôt la véracité des anciennes prophéties, mais avoue qu'il s'attendait à rencontrer un grand guerrier et non pas un presque rien (*oligos*), un lâche (*outidanos*), un faible (*akikus*) qui réussit à l'aveugler après l'avoir dompté par le vin (*épei m'édamassato oinô*) (IX, 507-516)⁹⁵².

Si le déchaînement de la tempête est la représentation intradiégétique de la problématisation de la *mêtis* d'Ulysse, les scènes de tempêtes symbolisent le trouble politique – ou en sont la métonymie, puisque les errances d'Ulysse sont les conséquences de la *mêtis*.

⁹⁵⁰ Viktor Poschl, *The Art of Vergil*, University of Michigan Press, 1962, cité par Reuben A. Brower, « Visual and Verbal Translation of Myth : Neptune in Virgil, Rubens, Dryden », in J. Farrell et M. C. J. Putnam (dir.), *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 270-289, p. 276. Je traduis. [“becomes an expression of the symbolic relation between nature and politics, myth and history, which is at the heart of the *Aeneid*.”]

⁹⁵¹ Guy Gibeau, « Homère et les trois péchés », in *L'Homme*, 1994, tome 34, n° 130, pp. 77-92, p. 80.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 82.

Mais ce n'est pas tout ; elles sont aussi l'occasion d'en faire la démonstration. La *mêtis* est en effet une puissance « semblable » à l'Océan déchaîné :

elle renverse en leur contraire des termes qui ne sont pas encore définis comme des concepts stables et délimités, exclusifs les uns des autres, mais se présentent comme des Puissances en situation d'affrontement et qui, suivant la tournure de l'épreuve où elles se combattent, se retrouvent tantôt victorieuses, dans une position, tantôt vaincues dans la position inverse⁹⁵³.

Dès lors, elle apparaît comme le complémentaire de la figure chaotique de Pontos (« *Póntos* désigne [...] la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue⁹⁵⁴ »). Si la navigation chaotique appelle, comme une réponse, la *mêtis* d'Ulysse, on peut dire que l'épopée va mettre en scène la figure du pilote compétent comme symbole de celle du bon roi :

De Pontos à Kairos, de la haute figure cosmogonique de Flot Salé à la puissance tard venue du Temps agi, toute la configuration religieuse de la navigation se resserre autour du type d'homme dont nous avons déjà reconnu la parenté avec Athéna dans les différentes occasions de ses services. Personnage central, le pilote, pour la pensée grecque, s'impose par une qualité majeure : il a reçu en partage la *mêtis*, cette forme d'intelligence technique et rusée qui caractérise Athéna à ce point que, fille de Zeus et de Métis, elle est même parfois appelée tout simplement Mêtis⁹⁵⁵.

On retrouve dans de nombreuses épopées, par exemple dans les scènes de forêt de *L'Épopée de Gilgamesh* (tablettes IV et V), du *Mahâbhârata* (livre III) et du *Râmâyana* (livre III), cette manière de faire d'un environnement naturel inhospitalier le symbole du chaos politique que le héros doit dompter. Ainsi l'errance de Rama dans la forêt est-elle introduite par ce vœu formulé par « le peuple » lui-même : « Que la forêt où se rend Raghava [Rama] soit une ville, et que la ville que nous aurons abandonnée devienne une forêt ! » (p. 224). Dans l'*Odyssée*, la mer joue ce rôle symbolique. C'est la raison pour laquelle les scènes de tempêtes doivent être lues comme des représentations allégoriques du pouvoir et des dangers de la *mêtis* dans une situation de chaos : « La tempête est un épisode-clef de l'*Odyssée* parce qu'elle constitue une épreuve de l'identité et de la personnalité. Elle permet la manifestation de la capacité du héros à affronter non seulement les dangers extérieurs et les monstres les plus étranges, mais ceux de la solitude et de la nature⁹⁵⁶. »

⁹⁵³ Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienné, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁹⁵⁶ Françoise Létoublon, (2001), p. 34.

On retrouve, par exemple, cette dimension allégorique dans l'épisode de Charybde et Scylla, qui reprend, en une situation unique, les coordonnées problématiques de la *mêtis* d'Ulysse. D'un côté, celle-ci relève du courage et s'oppose à la peur des compagnons :

Mais je ne dis rien de Scylla, ce monstre inévitable ;
Mes compagnons auraient pris peur et, cessant de ramer,
Seraient tous allés se blottir dans le fond du vaisseau.
(XII, 223-225)

Mais d'un autre côté, elle signale l'irresponsabilité d'Ulysse, dont la *mêtis* a déjà perdu nombre de ses compagnons chez Polyphème. En effet, ce courage est le revers de l'oubli fatidique des conseils de Circé (XII, 111-120) :

Quant à moi, j'avais oublié qu'en ses tristes conseils
Circé m'avait enjoint de ne pas toucher à mes armes.
(XII, 226-227)

En faisant de cette mésaventure maritime le résultat de l'oubli par Ulysse des conseils de Circé, l'épopée ravive, de manière imagée, le thème de la mémoire. Une telle présentation allégorique des enjeux politiques est courante dans les épopées : même dans le *Heike monogatari* (dont nous avons présenté plus haut la manière relativement « explicite » de présenter ses enjeux politiques), on trouve dans le premier livre, à travers l'histoire de Giō, une allégorie dont la fonction est d'« élucider le thème central du pouvoir et de la chute de Kiyomori⁹⁵⁷ » à travers le destin d'une artiste courtisane. Dans le récit homérique, on peut penser que la fonction allégorique d'une anecdote prime également sa fonction d'épisode dans l'économie de l'intrigue. En effet, cela n'aurait rien changé, pour Ulysse, de ne pas mettre les armes : il n'avait pas le choix, et Scylla (ou le malheur⁹⁵⁸) était « inévitable » (ἄπρηκτον, *aprêkton*, XII, 222). Dès lors, l'insistance du texte sur les conseils et leur oubli permet notamment de souligner l'importance du thème de la mémoire.

C'est le même thème que l'on trouvait dans l'épisode des Lotophages (IX, 82-103), ce peuple de mangeurs de fleurs (IX, 84) provoquant « l'oubli du retour » (IX, 102), puis dans

⁹⁵⁷ Elizabeth Oyler, « Giō: Women and Performance in the "Heike monogatari" », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 64, n° 2 (Dec., 2004), pp. 341-365, p. 364.

⁹⁵⁸ Voir la note 2 d'Eugène Barette à sa traduction : « Tous les traducteurs français, anglais et allemands ont pris ἄπρηκτον ἀνίην (vers 223) comme une personnification de Scylla et ont traduit : « Je ne leur parlais point de Scylla, ce malheur inévitable ; » c'est-à-dire : « Je ne leur parlais point de ce monstre qu'il faut franchir. » Nous pensons, au contraire, qu'Ulysse fait ici allusion à la perte de ses compagnons, laquelle, selon la prédiction de Circé, était inévitable ; et cette perle est appelée par Ulysse malheur inévitable. » in Homère, *Odyssée*, tr. fr. E. Barette, Paris, Bethune et Plon, 1842, p. 226.

celui des Sirènes, contre lesquelles Circé armait déjà Ulysse en l'encourageant à se souvenir de sa patrie (XII, 41-42). Il s'agit, dans les trois cas, de mettre en regard l'ambivalence de la *mêtis* (héroïsme ou irresponsabilité ?) et le danger de l'oubli. Pour autant, ces épisodes ne permettent pas en tant que tels de comprendre le caractère essentiel du lien de la *mêtis* à l'oubli. C'est la parabole de la visite à Circé qui a ce rôle.

La parabole de l'île de Circé

À la différence des autres épisodes, celui qui confronte Ulysse à Circé met directement en scène, mais sous la forme d'un conte fantastique, le problème politique de la pluralité des chefs, l'affrontement de leurs postures, la conquête d'un royaume et le danger de l'oubli d'Ithaque. C'est la raison pour laquelle nous l'isolons, en lui attribuant la catégorie de « parabole », catégorie qui pourrait aussi s'appliquer aux jeux funéraires du chant XIII de l'*Iliade* à propos desquels Florence Goyet parle de « sublimation⁹⁵⁹ ».

Une image du chaos

Malgré les attributs de Circé, « le merveilleux ne tient qu'une place très restreinte dans l'ensemble de l'épisode⁹⁶⁰ ». Il sert malgré tout à suggérer, par l'image, un monde déréglé, sans haut ni bas, dans lequel on ne peut se fier aux apparences :

Amis, nous ne savons où sont le couchant ni l'aurore,
Ni où le soleil des vivants s'enfonce sous la terre
Ni où il reparaît.

(X, 190-192)

Comme le note Silvia Montiglio, dans un tel monde, « la perte d'orientation géographique préfigure celle de direction existentielle⁹⁶¹ ». C'est un élément, on l'a déjà souligné, que l'on retrouve dans le *Mahâbhârata*, dans le *Râmâyana* ou dans le *Heike monogatari* : l'espace de l'action épique, forêt vierge, mer ou île inamicale, est caractérisé par la perte de repères. Dans ce cadre, le personnage de Circé est central parce que ses pouvoirs font d'elle une

⁹⁵⁹ Voir Florence Goyet (2006), p. 195.

⁹⁶⁰ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁶¹ Silvia Montiglio, « Odysseus' return and the memory of wandering », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 7, 2003, pp. 215-223, p. 220.

« personnification » du chaos : si Ulysse parvient à lutter contre Circé, à la « dompter » (pour reprendre le titre de l'article de Dumézil), c'est le chaos lui-même qu'il maîtrisera. Comme l'apprendra en effet plus tard Euryloque aux compagnons, les lions et les loups qu'ils rencontrent sont, en réalité, des hommes transformés par la magicienne. Et la reconnaissance d'une telle propriété demande, d'après lui, de ne pas céder à la témérité :

Pourquoi descendre au palais de Circé ? Cette déesse
Vous changera tous en pourceaux, en loups ou lions
Et vous obligera de garder sa grande demeure.
(X, 432-434)

En cela, les pouvoirs de Circé servent moins à mettre en scène un merveilleux énigmatique, survivance d'une époque archaïque⁹⁶², qu'à proposer une épreuve à même de confronter la posture d'Ulysse à celle d'Euryloque.

L'angoisse des compagnons, en effet, permet d'introduire une question directement politique : « comment se décider ? » L'île de Circé, lieu de la contingence et du hasard, libère un espace pour la délibération : comme l'avait déjà souligné Aristote, on ne délibère en effet que sur les choses non nécessaires⁹⁶³. Dans un premier temps, Ulysse s'en remet à la contingence elle-même. Conformément à un usage que la démocratie répandra⁹⁶⁴, c'est le hasard qui décide des hommes à envoyer au palais de Circé :

Alors je fis appel et je partageai en deux camps
Tous mes hommes guêtrés ; ils reçurent chacun leur chef :
Moi d'un côté, de l'autre le divin Euryloque.
En hâte on secoua les sorts dans un casque de bronze ;
Il en sauta celui d'Euryloque le magnanime,
Qui se mit en chemin avec ses vingt-deux compagnons,
Tous éplorés et ne laissant que larmes derrière eux.
(X, 203-209)

Tirer au sort, choisir au hasard, est sans doute, bien sûr, le symptôme de la croyance au destin et de l'impénétrabilité de ses voies. S'en remettre au sort est d'abord, pour les Grecs, une façon superstitieuse de questionner les dieux : « Dans l'épopée, dans la tragédie et dans l'inscription de Nakônè, le résultat du tirage au sort est laissé à la divinité, ou assimilé à la décision divine. On peut aussi connaître directement la volonté des dieux par le tirage au sort, ce qu'on appelle

⁹⁶² Michaël Martin, « Les dangers suaves de l'identité oubliée », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, n° 10, 2006, pp. 133-146, p. 144.

⁹⁶³ Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI, 8.

⁹⁶⁴ Voir Aristote, *Politique*, VI, 2, 1317b.

la cléromancie⁹⁶⁵. » Dans l'*Illiade* comme plus tard dans la démocratie, le tirage au sort sert à désigner un chef quand aucun chef ne s'impose par ses qualités. En l'absence d'Achille retiré sous sa tente, puisqu'il n'y a plus de héros évident, le sort décide qui est le plus valeureux des Achéens pour affronter Hector (*Il.*, XXIII, 861). En somme, en s'en remettant au hasard au lieu d'aller affronter le danger lui-même, Ulysse suggère qu'il n'est plus le roi légitime et évident, capable de défendre les siens des dangers qui les attendent : le sort, ici, choisit qui sera le chef.

En effet, c'est par sa faute qu'une partie de ses hommes s'est faite dévorer par le Cyclope : la *mêtis* n'est pour l'instant pas présentée comme une vertu positive, et dans l'alternative « entre *hybris* (la démesure, l'excès) et *phronêsis* (la juste mesure, la prudence) qui est l'une des constantes de la pensée grecque dans l'antiquité⁹⁶⁶ », elle serait plutôt du côté de l'*hybris*. C'est d'autant plus le cas que la colère de Poséidon n'a pu rattraper Ulysse que parce que celui-ci avait avoué son véritable nom au Cyclope (IX, 505), à l'insu de ses compagnons (IX, 494-499). C'est de même contre leur avis qu'il avait choisi de rentrer dans la caverne (IX, 228-230), et ceux-ci avaient de nouveau refusé de reconnaître son autorité lors de l'épisode de l'outre des vents (X, 28-45). Pour ses hommes comme pour les dieux⁹⁶⁷, Ulysse est du côté de l'*hybris*. Face au nouveau danger que représente l'île de Circé, c'est donc le hasard – dit Ulysse – qui choisira pour eux.

Un affrontement politique

Au moment même où l'épopée déprend Ulysse de ses responsabilités, un nouveau chef possible apparaît – désigné par le hasard lui-même : Euryloque. Euryloque est-il du côté de la *phronêsis* ? L'épisode, en se constituant comme une confrontation entre ces deux chefs, va répondre à la question par l'épreuve. En l'occurrence, à l'issue de celle-ci, à ses yeux et aux yeux des siens – mais aussi à ceux des Phéaciens, auditeurs du récit d'Ulysse, et, surtout, à ceux des auditeurs réels – Ulysse aura récupéré la pleine légitimité de son commandement.

⁹⁶⁵ Voir Paul Demont, « Tirage au sort et démocratie en Grèce ancienne », in *La Vie des idées*, 22 juin 2010. <http://www.laviedesidees.fr/Tirage-au-sort-et-democratie-en.html> Consulté le 8 septembre 2013.

⁹⁶⁶ Marie-Christine Granjon, « La Prudence d'Aristote, histoire et pérégrinations d'un concept », in *Revue française de science politique*, 1999, vol. 46, pp. 137-146, p. 137.

⁹⁶⁷ Voir Rainer Friedrich, « The Hybris of Odysseus », in *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 111, 1991, pp. 16-28.

Dans un premier temps, Euryloque va sembler posséder les qualités du *phronimos* : courageux, il emmène les hommes au palais. Qui plus est, lorsque le reste de la troupe aura été transformée en cochons, il reviendra au bateau pour prévenir ceux qui y sont restés ; ce faisant, il n'oubliera pas de souligner la responsabilité d'Ulysse dans ce drame : si celui-ci s'en est bien remis au sort pour désigner qui irait au palais, c'est tout de même *lui* qui a décidé qu'il fallait y aller (X, 251). Euryloque, qui plus est, n'est pas seulement courageux : il est raisonnable. Lorsqu'Ulysse, en effet, décidera de se rendre chez Circé, il semblera avoir l'attitude la plus juste, face à ce qui semble être un nouvel acte de folie :

A ces mots, je jetai sur mes épaules mon grand glaive
De bronze à clous d'argent et passai mon arc par-dessus.
J'invitai Euryloque à me guider jusque là-bas.
Mais lui, prenant à deux mains mes genoux, me supplia
Et dit ces mots ailés, entrecoupés de lourds sanglots :
« Non ! Ne m'y force pas, enfant de Zeus, je reste ici.
Je sais que tu ne reviendras ni ne ramèneras
Aucun des tiens. Ah ! Fuyons au plus vite avec nos gens ;
Ainsi pourrions-nous éviter encor le jour fatal. »
(X, 261-269)

Euryloque ne prend pas de risque : déjà, lorsque ses compagnons avaient été charmés par les chants de Circé, il était resté dehors, « ayant flairé l'embûche. » (X, 232) Il possède cet instinct qui a fait cruellement défaut à Ulysse lors de l'épisode du Cyclope, et résiste *naturellement* au chant de Circé – quand le roi d'Ithaque, lui, a besoin de se faire attacher au mât de son bateau lorsqu'il croise les sirènes. Tout le comportement d'Euryloque permet donc de problématiser la *mêtis* d'Ulysse, et sa légitimité ; l'épopée, par cette mise en concurrence de deux modes de gouvernement, vient tester la possibilité d'un monde dans lequel Ulysse ne serait pas le chef.

Pourtant, tout le sens de la parabole sera de réaffirmer la valeur du roi d'Ithaque, en répondant aux questions soulevées par les épisodes narrés depuis le chant V, et surtout dans le chant IX. Lorsque, vainqueur de Circé, Ulysse reviendra auprès d'Euryloque, celui-ci refusera de nouveau de le suivre ; mais cette fois-ci, les auditeurs savent qu'Ulysse a gagné, et la prudence d'Euryloque apparaît comme de la bassesse : « Seul Euryloque s'efforça de retenir mes gens. » (X, 429) Celui-ci peut bien essayer de raviver dans la mémoire des compagnons le douloureux épisode du Cyclope (X, 435-436), afin de souligner l'« orgueil insensé (ἀτασθαλίησιν, *atasthaliêsin*) qui déjà les perdit » (X, 437), Ulysse prend le dessus sur son concurrent en se mettant en colère. Une simple menace persuade d'ailleurs Euryloque de

reprendre sa place dans la troupe, en déclenchant sa peur (ἔδεισεν, *edeisen*, X, 448) : l'épopée problématise maintenant la figure d'Euryloque. Son comportement ne relève-t-il pas de la lâcheté ? Réciproquement, si Ulysse a voulu y aller, n'est-ce pas parce qu'il sait mieux se déterminer en situation d'incertitude – tel le véritable *phronimos*, qui sait délibérer dans un monde contingent⁹⁶⁸ ? Le dispositif praxéonomique est en plein travail.

À l'issue de ce travail, la posture d'Ulysse semble valorisée. Sa victoire semble évidente : il a su dompter Circé. À la fin de l'épisode, son concurrent a perdu sa légitimité, et Ulysse reconquis la sienne – auprès de ses hommes, des Phéaciens (qui accepteront de le ramener à Ithaque) et des auditeurs. Quant à Euryloque, il prendra de nouveau la tête des compagnons, mais pour représenter cette fois une posture presque nihiliste : c'est lui qui leur conseillera d'accoster sur l'île d'Éole (XII, 279) et de manger les boeufs du Soleil (XII, 340) malgré l'interdiction divine. L'affrontement d'Ulysse avec Circé aura donc moins eu pour enjeu de remettre encore une fois en scène la tripartition des fonctions⁹⁶⁹, que de servir de parabole pour penser le renouveau politique à venir.

Une image d'Ithaque

C'est la raison pour laquelle Circé ressemble tant à Pénélope – ou à une image de la femme que Pénélope peut représenter aussi. Comme elle, et du reste comme Hélène ou Calypso, selon un imaginaire mythologique qui assigne à ce travail la jeune femme⁹⁷⁰, Circé tisse :

Ils entendent Circé chanter dedans à pleine voix
Et tisser une toile aussi divine que le sont
Les beaux et fins et gracieux ouvrages des déesses.
(X, 221-223)

Si elle est effectivement dedans, les compagnons ne peuvent *voir* qu'elle tisse – mais seulement d'abord l'entendre (on s'en souvient, dans l'épopée, l'ordre du récit ne respecte pas l'ordre de la perception ; elle n'est pas focalisée et ne relève pas de la logique de l'*actualité*). Les deux attributs qu'elle possède dans cette scène sont essentiels⁹⁷¹ : elle chante comme les

⁹⁶⁸ Voir Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963, pp. 64-105.

⁹⁶⁹ Georges Dumézil, « Circé domptée », in *Apollon sonore*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 126-131.

⁹⁷⁰ Voir Ioanna Papadopoulou-Belmehtdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 1994, p. 22.

⁹⁷¹ Jacqueline Assaël, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce*

Sirènes et tisse comme Pénélope. La magicienne est en effet une créature située exactement à mi-chemin entre celle-ci et celles-là, et tout le travail d'Ulysse dans cette scène sera de transformer Circé-Sirène en Circé-Pénélope. Le parallèle avec Pénélope est d'autant plus intéressant que, comme à Ithaque où il sera le seul à savoir user de l'arc, Circé va reconnaître Ulysse par sa capacité à résister à ce à quoi ses compagnons ont tous succombé :

Tu es donc cet Ulysse aux mille tours (X, 330)

Elle ne se contente pas de le reconnaître (on verra plus loin l'importance de ce rituel) ; elle avoue aussi, par la proposition qu'elle lui fait, qu'elle l'attendait, pour en faire son mari :

Allons ! Rengaine ton épée et montons tous les deux
Sur cette couche, afin qu'unis par une même étreinte
Nous puissions dès cet instant-là nous fier l'un à l'autre.
(X, 333-335)

En maîtrisant le monde merveilleux de l'île de Circé, Ulysse répète donc (au sens de la répétition théâtrale) le retour à Ithaque. Mais pourquoi ne décide-t-il pas de rester définitivement dans le monde confortable que lui propose la magicienne ? L'épopée doit tester cette tentation de la *mêtis*, afin de décider une fois pour toutes si cette vertu fait d'Ulysse un *dikaïos*.

L'oubli du peuple

De fait, l'idylle de Circé et Ulysse marque le passage d'un monde instable et incertain à un monde au contraire ordonné et rassurant, où il fait bon vivre :

Une fois [que la servante] m'eut lavé et frotté d'huile fine,
Elle me revêtit d'un beau manteau et d'une robe
Et me fit prendre place en un fauteuil aux clous d'argents,
Un beau siège incrusté et muni d'une barre à pieds.
(X, 364-367)

Traité en roi, Ulysse a retrouvé le luxe et le confort de sa condition. L'épopée met donc en œuvre une seconde épreuve pour le tester : non plus celle de la maîtrise du chaos, mais celle de la tentation de rester – l'oubli du retour. Une fois de plus les compagnons s'opposeront à lui :

« Malheureux ! Il est temps de repenser à la patrie,
Si ton destin est bien que tu reviennes sans encombre
Dans ta haute demeure et dans le pays de tes pères. »
(X, 472-474)

Ulysse, seul, serait resté chez la nymphe. Le fait que ses compagnons, dans le même mouvement, reconnaissent qu'ils ont besoin de lui et le rappellent à ses devoirs donne la formule politique que cherchait l'*Odyssée* : la *mêtis* est la qualité d'un chef ; c'est celle dont a besoin Ithaque ; mais elle doit être contrebalancée par la voix anonyme et populaire des compagnons pour rester humaine, et ne pas se transformer en *hybris*. Symbole du peuple éclairé mais impuissant, le groupe des compagnons rappelle son but final au roi puissant (mais pas toujours éclairé) : non seulement reprendre le pouvoir, mais aussi guider les siens à bon port. Plus que la *jouissance* sans enjeu de la vie que lui offre Circé (qui n'a que formellement l'allure de celle d'un roi), cette responsabilité dessine le contour du pouvoir véritable d'Ulysse, comptable envers son peuple. Le thème de l'oubli, dès lors, sert à montrer l'« incomplétude » du seul roi, qui doit écouter la voix de ses sujets, sous peine de ne pas résister à l'*hybris* : « Le peuple ne tient pas rigueur à son roi d'une erreur de jugement, même si elle produit des catastrophes, mais il condamne la colère, le refus de la conciliation, l'*hybris*, qui conduisent à l'erreur.⁹⁷² »

On comprend d'autant mieux, alors, que c'est en soulignant que « personne ne se souvient (οὐ τις μὲμνηται, *ou tis mémnêtai*) d'Ulysse » (V, 11) qu'Athéna met en avant auprès de Zeus les qualités du roi d'Ithaque, qui « gouvernait avec l'amour d'un père » (V, 12) : elle suggère par là que Zeus, comme Ulysse, doit écouter la voix de ses sujets, qui lui rappellent le droit chemin (d'autant qu'à l'oreille de l'auditeur traditionnel, cet *ou tis mémnêtai* qui ne peut manquer de renvoyer au pseudonyme que se donne Ulysse face à Polyphème, identifie Zeus et Ulysse dans un jeu de mots). Ce danger de l'oubli n'est pas seulement existentiel : ce n'est pas tant que « pour pouvoir rentrer, Ulysse doi[ve] garder vivant le souvenir de sa souffrance passée⁹⁷³. » Bien plutôt, le thème de l'oubli permet, comme un refrain à chaque aventure, de faire entendre la voix des compagnons, et de lui donner sa nécessité : c'est celle du peuple.

⁹⁷² Alain Fouchard, « Homère et le bon ordre politique », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 7, 2003, pp.75-86, p. 80.

⁹⁷³ Silvia Montiglio, *op. cit.*, p. 220. Je traduis.

L'épisode de Circé, après avoir, sous la forme d'une parabole, problématisé la *mêtis* dans ses rapports avec l'*hybris*, aura réaffirmé la légitimité d'Ulysse, moyennant la mise en évidence de la complémentarité entre le roi et le peuple. La structure narrative du récit qu'Ulysse fait aux Phéaciens, preuve par l'acte qu'il se souvient et qu'il en a fini d'oublier⁹⁷⁴, achève de donner toute sa dimension politique à ces voyages, sous la forme d'une métalepse. Sans reprendre un point que nous avons déjà analysé plus haut, on peut néanmoins rappeler brièvement que le dispositif narratif des voyages répond à une double contrainte : si Ulysse a besoin de l'aide des Phéaciens, c'est parce qu'il est un mauvais roi. Pour l'obtenir, il doit néanmoins leur prouver qu'il vaut la peine de risquer les grands malheurs que Poséidon a promis aux Phéaciens s'ils convoient un étranger (VIII, 567-568). Parce que le personnage, en s'identifiant au narrateur, transgresse les « frontières énonciatives »⁹⁷⁵, et parce que le naufrage, conséquence du problème de la *mêtis*, est la *cause* de la performance énonciative qui le met en récit, on peut parler de métalepse.

Celle-ci finit de conférer sa dimension politique au récit des voyages d'Ulysse, dont nous avons vu, par l'analyse rapide de quelques tropes, qu'il servait de transposition métaphorique à la problématisation de la posture du roi d'Ithaque. Si le matériau, sans doute, est archaïque, l'épopée en propose une réinterprétation qui sert, par « sublimation », son « travail épique ». Mais, quant à l'*Odyssée*, la pensée politique ne s'arrête pas avec le chant XII. À une « philosophie politique » sans concept (la réflexion sur la valeur des postures), l'épopée ajoute une « anthropologie politique » – tout aussi narrative.

2. Une anthropologie de l'intégration

En effet, si Ithaque attend le retour d'Ulysse, c'est que ni son fils ni sa femme n'ont la légitimité pour prendre le pouvoir. Au cœur même du problème politique, on trouve donc la double question de l'alliance et de la filiation, catégories fondamentales de la parenté⁹⁷⁶. Les

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁹⁷⁵ Voir aussi Sophie Rabau, « Ulysse à côté d'Homère, interprétation et transgression des frontières énonciatives », in J.-M. Schaeffer et J. Pier, *op. cit.*, pp. 59-72.

⁹⁷⁶ Voir Maurice Godelier, *Les Métamorphoses de la parenté* [2004], Paris, Flammarion, Champs, 2010, chap.

personnages ne sont dès lors pas, pour le texte, que les représentants de postures politiques : en thématissant ces structures de la parenté, l'épopée pense les relations entre individus et leur intégration à la communauté.

L'organisation de la parenté, on le sait, diffère d'une société à une autre. S'il est malgré tout justifié de parler d'une « anthropologie politique » de l'épopée comme genre (sans égard pour son contexte culturel), c'est parce que la mise en jeu dans les textes de ces structures anthropologiques pourtant multiples suit invariablement le même schème narratif. C'est la raison pour laquelle, si l'amour est un opérateur imaginaire de l'intégration politique, comme le note Georges Martin à propos de la chanson de geste espagnole, ce n'est pas comme il le dit aussi parce qu'elle est *espagnole*, mais bien parce qu'elle est *chanson de geste* :

Dans l'Espagne médiévale, écrit-il, l'amour semble avoir constitué un opérateur imaginaire de l'intégration politique qui a assimilé les régimes de la dépendance aux relations de parenté. Cette assimilation a servi deux grandes conceptions selon qu'elle a porté sur la relation de filiation dépendance naturelle ou sur la relation d'alliance dépendance personnelle. La première de ces conceptions est celle que la royauté, voyant à juste titre dans une définition territoriale de la dépendance la meilleure assise à sa suprématie, a promu décidément tout au long du XIII^{ème} siècle. Elle trouve dans les *Siete partidas* (1256-1265) sa meilleure formulation théorique ; le *Poema de mió Cid*, vers 1200, est, à ma connaissance, l'un des tout premiers textes qui la fasse valoir comme enjeu politique de fond. La seconde semble avoir plutôt servi soit une noblesse qui y trouvait une plus grande liberté du rapport politique soit des hommes nouveaux ou de moindre rang qui y voyaient un moyen de promotion sociale ou politique⁹⁷⁷.

À la différence de Georges Martin, en effet, il nous semble qu'il s'agit là d'une caractéristique de *genre* – relevant de la pensée politique de l'épopée – plus que géographique et historique – relative à l'Espagne médiévale. Ou plutôt : si le *Poema de mió Cid* est « l'un des tout premiers textes qui [...] fasse valoir comme enjeu politique de fond » l'articulation du pouvoir à la relation naturelle de la filiation, c'est parce qu'en tant qu'épopée il aura donné une forme singulière à cette articulation, dans le cadre d'un genre qui pense nécessairement l'amour, érotique ou filial, comme « un opérateur imaginaire de l'intégration politique ». C'est ce que nous allons en effet montrer à travers l'étude d'autres œuvres, tout à fait exotiques à la culture et à l'imaginaire politiques de l'Espagne médiévale : l'*Odyssée*, l'*Énéide*, le *Râmâyana*.

2. ⁹⁷⁷ Georges Martin, « Amour (Une notion politique) », in *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, volume 11, 1997. Histoires de l'Espagne médiévale (historiographie, geste, romancero), pp. 169-206, p. 206.

Mais ne faut-il pas malgré tout voir dans ce rapprochement un propre de la pensée Indo-européenne, dont ces trois œuvres (et l'Espagne médiévale) reflèteraient les structures ? Les analyses de Georges Dumézil n'ont-elles pas montré que derrière leurs différences apparentes, l'Europe et l'Inde ancienne partageaient, sinon la même organisation réelle, du moins le même « idéal »⁹⁷⁸ ? Mais alors comment comprendre que les romans (produits dans les mêmes lieux) ne la partagent pas ? Faut-il penser que la société moderne tente de sortir de tout rapport au mythe ? L'Inde ancienne serait alors idéologiquement plus proche de la Rome antique, que celle-ci de la Renaissance européenne, qui y puise pourtant toutes ses références ? Et comment comprendre, surtout, que la représentation de l'alliance matrimoniale, dans les épopées japonaises, soit conforme à cette conception intégrative ? Faudra-t-il l'expliquer en postulant l'influence des mythes européens sur les légendes japonaises⁹⁷⁹ ? Faudra-t-il tenter de retrouver dans les civilisations extrême-orientales l'influence historique, via le Turkestan et le Tibet, de l'idéologie tripartite⁹⁸⁰ ? C'est d'abord « par de fructueuses alliances matrimoniales⁹⁸¹ » puis en faisant « de l'une de ses filles une *nyôgo*, une épouse impériale⁹⁸² » que Taira no Kiyomori parviendra à prendre le pouvoir dans le *Dit des Heiké* : ne faut-il pas dire, tout simplement, qu'il n'y a là rien de propre à l'épopée, et que le pouvoir se conquiert toujours, dans toutes les sociétés, par alliance, et que cette alliance est toujours au service de la filiation⁹⁸³ ? Qu'il ne s'agit pas d'une *conception* intégrative, mais d'un mécanisme *de fait*, qui traverse toutes les sociétés ? Il faudra alors expliquer pourquoi le roman ne représente pas ainsi les relations d'alliances.

Avant de venir à ce point dans le chapitre suivant, qui permettra de mettre adéquatement en perspective la singularité et l'unité du mode épique de pensée, on verra que toute épopée joue sur l'alliance et la filiation comme moyens de composition de la communauté politique. Inversement, on le verra, le roman ne pense l'alliance et la filiation que dans l'horizon d'une *émancipation*, au service de l'affranchissement général de l'individu. À l'anthropologie émancipatrice du roman, qui pense *par sécession*, l'épopée oppose une

⁹⁷⁸ Georges Dumézil, *Mythe et épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, Quarto, 1995, p. 45.

⁹⁷⁹ Voir Claude Lévi-Strauss, *L'autre face de la lune*, Paris, Seuil, 2011, p. 24.

⁹⁸⁰ Voir Georges Dumézil et Atsuhito Yoshida, « Analyse structurale d'un roman chinois : Le Si Yeou-ki », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 17e Année, n° 4 (Jul. - Aug., 1962), pp. 647-662, p. 662.

⁹⁸¹ René Sieffert, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸³ Voir Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* [1947], Paris, Mouton de Gruyter, 2002.

anthropologie intégrative qui pense *par composition*. Après en avoir étudié quelques figures – Sita et Pénélope, les femmes fidèles ; Énée, l’amant de la patrie – nous montrerons que le rituel de la reconnaissance est au cœur d’un tel dispositif praxéonomique.

a. La politique de l’alliance : Sita et Pénélope

Rama et Sita, Arjuna et Draupadi, Énée et Didon, Hélène et Ménélas, Ulysse et Pénélope : nombreux sont les couples célèbres, dans les épopées. Ce n’est pas un hasard : comme l’avait vu Lévi-Strauss, l’alliance est un problème central que doivent gérer toutes les sociétés. Mais l’épopée, ici encore, n’est pas le simple reflet des structures anthropologiques de l’organisation sociale dans laquelle elle émerge : bien plutôt, en donnant à l’alliance une fonction dans l’économie symbolique du récit, elle propose une politique de l’alliance. Si, pour Hannah Arendt, l’imaginaire de la Grèce Antique reposait essentiellement sur l’opposition de la famille et de la cité⁹⁸⁴, il n’en reste pas moins que l’épopée homérique, elle, fait du couple un « corps intermédiaire » permettant la construction de la communauté politique par composition des individus. Il en va de même pour les épopées romaines, indiennes, japonaises : c’est un fait de genre.

Pour l’amour de Sita

Au début du *Râmâyana*, dont l’intrigue questionnera la fidélité de Sita (l’aimée de Rama) et sa capacité à résister aux avances du démon Ravana (qui l’a enlevée), une scène rappelle étrangement le concours de tir à l’arc de l’*Odyssee* : le roi Janaka y promet sa fille à qui parviendra à tendre l’arc de Siva. Une fois Sita sortie de la Terre, une assemblée de rois se réunit pour la lui demander – mais Janaka les renvoie tous : il désire la marier à un guerrier, et non pas à un roi. Viennent alors des guerriers, mais (tout comme les Prétendants) ceux-ci ne parviennent pas à tendre l’arc de Siva. Il les renvoie donc eux aussi.

Rama, seul, réussit l’épreuve. Sa valeur guerrière ne consiste du reste pas tant dans le fait qu’il sache se servir d’une arme que les autres ne peuvent utiliser – mais qu’il la brise. Une fois l’arc est-il brisé, Janaka offre à Rama, avec sa fille, la promesse d’une descendance

⁹⁸⁴ Voir Hannah Arendt (1992), p. 61.

glorieuse :

Après y avoir fixé la corde, le prince glorieux, le meilleur des hommes, tendit l'arc. Ce faisant, il le brisa par le milieu, provoquant un énorme fracas qui résonna comme un coup de tonnerre. La terre trembla violemment comme si une montagne se fendait. Étourdis par le bruit, tous ceux qui étaient présents tombèrent à l'exception de l'éminent ascète, du roi et des deux Raghava. Quand la foule eut repris ses esprits, le roi, délivré de son inquiétude, joignit les mains et dit avec une grande pertinence au taureau des ascètes : « Bienheureux, j'ai été témoin de la valeur de Rama, fils de Dasaratha, ma fille Sita couvrira de gloire la lignée des Janaka. » (p. 121-122)

L'acte de bravoure de Rama ne vaut qu'en tant qu'il permet, par l'alliance, de fonder une nouvelle communauté politique. C'est cette fondation que Ravana va tenter d'empêcher en enlevant Sita : le *Râmâyana* raconte cet obstacle, et les efforts déployés par Rama et les siens pour le franchir.

La passion et la politique

L'épopée, bien sûr, semble raconter une histoire d'amour – non pas faire de la politique. D'ailleurs, Ravana lui-même, tiraillé par le désir, veut être aimé de Sita : « aussi longtemps que tu n'éprouveras aucun amour pour moi, je ne te toucherai pas ». (p. 751) Pourtant, cette passion elle-même n'est jamais indépendante des questions politiques, dont elle est le prétexte et la métaphore. C'est ce que montrent, notamment, les personnages secondaires. Les conseillers de Ravana, en effet, le mettent explicitement en garde contre les conséquences du rapt de Sita : « [...] il faut rendre Vaidehi [Sita] à Raghava [Rama]. Ces conseils me seraient-ils soufflés par l'intérêt ou l'égarement, tu ne dois pas croire que j'ai tort, grand roi, car ta faute, tout ton peuple la constate : *raksasa*, *raksasi*, ville et palais tout entier. » (p. 893-894) À l'inquiétude de son peuple, Ravana ne peut sans doute répondre que par un discours d'amoureux transi ; mais il avoue en même temps que cet amour l'empêche de raisonner correctement :

En la voyant [...], je ne suis plus maître de moi, je tombe sous l'empire de la passion, je suis égaré par la passion pareille à la colère ou à la joie, qui abaisse l'homme et qui est une éternelle source de chagrin et de tourment. [...] Je suis épuisé par l'Amour qui me poursuit sans relâche, tel un cheval épuisé par sa course sur la route. (p. 897)

Lorsque la passion occulte l'autre dimension de l'amour – le fait qu'il s'agisse d'une alliance ayant des conséquences politiques – l'amoureux doit s'en remettre à ses conseillers. Ceux-ci

se mettent donc à délibérer sur la meilleure chose à faire. Ils se succèdent auprès de lui, en lui soumettant un ensemble d'arguments pour le convaincre de rendre Sita à Rama, et éviter la guerre – ou au contraire. Le premier argue qu'« un souverain qui remplit dûment sa tâche et dont l'esprit pense juste n'est pas ensuite la proie des tourments » (p. 898). Le second propose à Ravana de faire selon son bon plaisir, et de régler le reste des affaires par la guerre : « harcèle Sita sans relâche, possède-la et sois heureux ! [...] Prodiguer des libéralités, chercher un accord ou semer la zizanie, ce que pratiquent les fins politiques, je n'en ai cure : je choisis le bâton pour le succès de nos entreprises. » (p. 899) Un troisième, Vibhisana, répond à ce discours que la guerre sera forcément perdue, face à Rama, et il décide de changer de camp.

L'intrigue du *Râmâyana* relève d'une politique de l'alliance, qui se dépasse dans la politique de la filiation dont elle est l'instrument : le mariage sert à la création de la dynastie. La question de la fidélité est alors au cœur de la pensée politique de l'épopée. Sita affirme : « Ce qui ne doit pas se faire, ce que réprouve l'épouse fidèle, je ne le ferai pas, moi qui, née dans une famille illustre, suis entrée par mariage dans une famille où règne la vertu. » (p. 753) Elle repousse les avances de Ravana comme Pénélope, celles des Prétendants.

Fidélité et dynastie

Si la question de la fidélité de la femme est centrale dans les épopées, c'est que c'est la condition *sine qua non* de la constitution de la patrie, le seul moyen de s'assurer que le pouvoir se transmet légitimement de génération en génération.

Les hommes meurent, c'est leur finitude. Ils doivent donc passer le pouvoir à la génération suivante ; la fidélité de la femme est garante de la légitimité de cette passation, c'est-à-dire de l'existence d'une filiation légitime. C'est la raison pour laquelle Valmiki écrit, quand Ravana enlève la femme de Rama, que c'est le chaos, la fin du monde. Car un tel enlèvement signifie que le pouvoir ne pourra pas passer à la génération suivante, et que l'ordre du monde (que représente la patrie) ne pourra être restauré : « La violence faite à Vaidehi ébranla l'univers entier avec ses êtres mobiles et immobiles, et d'épaisses ténèbres soudain l'enveloppèrent. Le vent cessa de souffler, la lumière de soleil disparut. » (p. 497)

C'est également la raison pour laquelle les personnages qui perturbent la fidélité (Circé,

Ravana) promettent l'immortalité. Celle-ci permettrait en effet de ne pas avoir à s'occuper de la transmission du pouvoir à la génération suivante, et serait une autre manière, par sortie hors de l'humanité, de résoudre le même problème : « Tu oublieras, propose Ravana à Sita, jusqu'à la condition de mortelle. Quand tu jouiras de tous les plaisirs humains et divins, ma belle, tu ne songeras plus à Rama, ce mortel dont les jours sont comptés. » (p. 489)

La fidélité de Pénélope

La fidélité de Pénélope, loin d'être la simple ombre portée sur Ithaque du retour d'Ulysse, est aussi un enjeu central de l'*Odyssée* : elle seule garantirait la dynastie. La comparaison entre Agamemnon et Ulysse, au chant XXIV, sert ainsi à la démarquer du « paradigme de Clytemnestre⁹⁸⁵ », quant à la question de la fidélité.

Les deux morts du héros

Le chant XXIV s'ouvre sur la seconde *nekyia* (descente aux enfers pour interroger les morts) : Achille et Agamemnon sont dans l'Hadès. Ils représentent les idéaux-types à l'aune desquels la figure d'Ulysse peut être jaugée par l'auditeur : d'un côté le grand Achille de l'*Iliade*, le héros épique par excellence, à mi-chemin des hommes et des dieux, dont l'héroïsme imprégné de magie et de superstition semble – par rapport à Ulysse – déjà celui d'un autre temps. De l'autre, Agamemnon dont la gloire militaire fut effacée pour toujours par le récit de sa mort tragique – son assassinat par sa propre femme alors qu'il rentrait au pays – et dont l'histoire, depuis le chant I (30-43), servait à juger par comparaison celle d'Ulysse. Ces deux héros depuis l'Hadès représentent deux figures opposées, le héros réussi (mais de l'ancien temps) et le héros moderne (mais dont le destin est raté). Alors que l'*Odyssée* se termine, elles permettent à l'auditeur de prendre du recul sur la valeur d'Ulysse. Or, c'est précisément la comparaison de Pénélope et Clytemnestre, sur cette question de la fidélité, qui permet de construire une figure de *nostos* réussi. Achille, au cours de cette discussion, distingue deux types de destinées : celle, idéale, du héros, qui meurt au combat (XXIV, 31) et celle d'Agamemnon. À cause de cet écart entre ce qu'a été la mort de l'Atride et ce qu'elle aurait

⁹⁸⁵ Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 29 sq. et p. 78 sq.

dû être, la gloire doit échapper non seulement à Agamemnon, mais aussi à son fils (XXIV, 34). On pourrait, si l'on s'arrêtait à la conception achillienne de l'héroïsme, considérer que l'*Odyssée* n'est alors pas un chant du héros, puisque Ulysse rentre chez lui, plutôt que de rechercher la belle mort au combat. C'est la thèse des nombreux commentateurs qui veulent voir dans Ulysse un homme du commun, comme Pietro Citati dans *La Pensée Chatoyante* : avec l'*Odyssée*, écrit-il, « les héros épiques sont morts ; [...]. Parmi les vivants, il reste Ulysse [...] ; mais il appartient à un autre temps – celui dans lequel nous vivons.⁹⁸⁶ ». En réalité, il faut avoir une conception opposée de l'opération de l'*Odyssée* : loin de décréter la mort des héros, elle propose au contraire une modification du concept de « gloire », qui permet une reconceptualisation de celui de héros, dépassant l'alternative « mort héroïque ou retour exécrationnel » : Ulysse sera héros *dans et par* le retour chez les siens. La fidélité de Pénélope sera la condition de cette nouvelle figure.

Une vertu relationnelle

La conversation entre Achille et Agamemnon est interrompue par l'arrivée d'Amphimédon :

Ulysse ne revenant plus, nous briguions son épouse.
Elle, sans refuser ce triste hymen ni le hâter,
Nous prépara pourtant la mort et un sombre destin.
(XXIV, 125-127)

S'ensuit (XXIV, 128-147) l'une des trois descriptions (les deux autres se situent en II, 85-128, et XIX, 137-161) de la célèbre ruse de Pénélope : la toile qu'elle tisse le jour et détisse la nuit.

Notons d'abord qu'il n'est pas anodin qu'elle prétende tisser cette toile pour en faire le linceul de Laërte : ce dont il s'agit, symboliquement, c'est de la légitimité du pouvoir politique, qui ne pourra changer de main (par l'alliance) qu'en éliminant la dynastie issue de l'ancien roi d'Ithaque. Par métonymie, l'inachèvement de la toile signifiera donc que Laërte ne meurt pas. Tant qu'il lui reste du travail, Pénélope donne du temps à la famille régnante : en l'absence d'Ulysse, c'est elle qui détient la clé du pouvoir. C'est par cette ruse, qui témoigne de sa fidélité envers la souveraineté d'Ulysse autant qu'envers son amour, que Pénélope lui offre la possibilité, dont n'a pas bénéficié Agamemnon, d'un retour héroïque au pays.

⁹⁸⁶ Pietro Citati, *op. cit.*, p. 254.

La vertu de Pénélope, opérateur de la nouvelle figure, dépassant l'opposition entre la mort glorieuse et le retour tragique du retour héroïque, doit être louée, en tant que telle, autant qu'Achille⁹⁸⁷ l'a été pour l'avènement de la première figure (la mort glorieuse au combat) :

Ainsi le nom [*kleos*] de sa vertu
Ne s'éteindra jamais, et les dieux dicteront aux hommes
De beaux chants à la gloire de la sage [*exephroni*] Pénélope.
(XXIV, 196-198)

C'est ce que dit Agamemnon, avant de la comparer à Clytemnestre (XXIV, 199-202) qui n'aura droit, elle, qu'à un « chant de haine » (XXIV, 200). Condition du retour héroïque, la fidélité de Pénélope est une valeur relationnelle, plus que seulement individuelle ; c'est une vertu de l'alliance, dont le rapport avec le souvenir de l'aimé est explicitement souligné (conformément au motif récurrent du danger de l'oubli) :

Quelle femme de bien, que cette noble [*ἀμύμονι*, *amumoni*] Pénélope,
Fille d'Icarios ! Comme elle se souvient d'Ulysse,
L'époux de sa jeunesse.
(XXIV, 194-196)

L'épopée révèle ainsi explicitement un idéal de vertu, dont Pénélope sera l'héroïne, et qui complète la *mêtis* du héros dans son *nostos*. Cet idéal n'est affirmé qu'à la fin de l'épopée : c'est parce qu'il en est l'un des enjeux que le comportement de Pénélope est essentiellement caractérisé par l'indétermination⁹⁸⁸. Si cette indétermination a sans doute des fonctions esthétiques, puisqu'elle laisse une marge à l'auditeur de participer à la fabrication de l'œuvre⁹⁸⁹, elle a également une dimension politique. En effet, laissant planer le doute sur le comportement de Pénélope, elle invite l'auditeur à la comparer à d'autres figures féminines, comme Clytemnestre ou Hélène⁹⁹⁰, dont les conséquences de l'infidélité sont bien connues. Cette place accordée à la fidélité, non seulement comme souvenir de l'alliance mais aussi, parce que sa ruse est une action qui la relance, comme performance de l'alliance, s'explique aussi par le fait qu'elle est au service de la relation de filiation : ce n'est pas son seul amour, c'est la dynastie toute entière qu'elle sauve. Elle seule rend possible la reconnaissance d'Ulysse par Laërte, et de Télémaque par Ulysse. Avant d'étudier cette place de la

⁹⁸⁷ Voir Efimia D. Karakantza, « Odysseia or Penelopeia ? », in *Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 12, 1997, pp. 161-179, p. 178.

⁹⁸⁸ Voir Marylin A. Katz, *op. cit.*, p. 6 *sq.*

⁹⁸⁹ Voir John M. Foley (1999), p. 144.

⁹⁹⁰ Voir Marylin A. Katz, *op. cit.*, p. 182 *sq.*

reconnaissance dans l'*Odyssée*, un détour par l'*Énéide* nous montrera un exemple très parlant de la manière dont la relation amoureuse sert pour l'épopée d'alliance à visée intégrative.

b. L'alliance au service de la filiation : les amours d'Énée

À travers la rencontre de Didon et d'Énée, Virgile met en scène une alliance à la fois nécessaire du point de vue narratif (parce qu'elle révèle à Énée l'importance de l'amour) et interdite (parce que l'amour auquel Énée doit être fidèle est celui de la patrie et non celui de Didon). Pour être comprises, les amours d'Énée et Didon doivent être comparés aux amours d'Énée et Créuse dans le chant II.

L'amour de Créuse

Comme le note Antoinette Novara (dans une formule qu'on aurait profit à généraliser à l'épopée comme genre) le couple épique – et l'amour qui en est l'apparence narrative et sensible – a une fonction éminemment politique :

La recreation par Virgile de l'histoire légendaire du couple troyen à l'origine de la gens *Iulia* relève d'une vision de *uates* qui lit dans le passé lointain une vérité de l'âme romaine portée au sublime, un caractère s'affirmant au milieu des ébranlements de l'histoire, et cette relecture du passé s'exprime comme si elle était aiguillonnée par le désir de répondre en une épopée « romaine » à l'ironique défi lancé par Platon depuis sa *République* aux disciples d'Homère, dont l'art « mimétique » satisfait « la partie pleureuse » de l'âme de l'auditeur quand celui-ci se laisse « amollir » par une remémoration artistique du malheur. En étant romaine, la poésie « imitative » de Virgile prouve ici, ce qu'exigeait Platon, « qu'elle est utile aux États et à la vie humaine », donc peut être accueillie dans la cité⁹⁹¹.

Il n'est pas inutile de noter que Platon, dans le passage en question de *La République*⁹⁹², critiquait la représentation pathétique des batailles dans l'*Iliade*, mais pas les histoires d'amour de l'*Odyssée*. Car Platon voit l'importance politique de l'amour, dont il fait un instrument de la connaissance de la vertu⁹⁹³, c'est-à-dire de l'instauration d'une politique juste⁹⁹⁴. Quoi qu'il en soit, la représentation du couple dans l'épopée relève aussi d'enjeux éminemment politiques,

⁹⁹¹ Antoinette Novara, « Un couple virgilien sublime : Énée et Créuse », in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2007/2 Tome LXXXI, Klincksieck, pp. 351-371, p. 370.

⁹⁹² Voir Platon, *République*, X, 605d.

⁹⁹³ Voir Platon, *Le Banquet*, 211 c-212a.

⁹⁹⁴ Voir Platon, *La République*, livre VII, 518b-520d.

non seulement parce que le couple est l'origine de la dynastie (« l'origine de la gens *Iulia* »), mais aussi parce qu'il est l'occasion de la mise en scène d'un « idéal de l'amour conjugal » qui peut servir de modèle social :

Dans l'*exemplum* ainsi représenté par Virgile la grandeur humaine de l'amour conjugal qui lia Énée et Créuse apparaît à même d'inspirer une conduite en une époque autre en son moment d'*humanitas*, mais où une *pietas* semblable anime un amour réciproque vécu jusque dans l'épreuve et le malheur par l'acceptation de la volonté providentielle sur l'histoire [...] ⁹⁹⁵.

Ainsi l'épopée aurait-elle, conformément au vœu de Platon, une dimension pédagogique, et les histoires qu'elle mettrait en scène auraient pour fonction, entre autres, de fournir des *exempla* à la société pour laquelle elle serait composée. Mais cela ne nous apprend pas pourquoi spécifiquement les histoires d'amour peuvent avoir cette fonction. C'est qu'elles permettent de penser, en tant qu'alliance, l'articulation de l'individu à la patrie toute entière. Le récit des amours d'Énée et Didon nous le montrera avec évidence.

L'amour de Didon

Dans un premier temps, il nous faut rappeler les origines narratives de l'épisode : l'histoire de chacun des amants d'une part, et la rivalité des déesses d'autre part.

Dans le premier chant, la peine de Didon est racontée (I, 342-374) : l'histoire de son mari Sychée, présenté comme pieux et assassiné devant les autels, mort sans sépulture, prépare déjà le parallèle avec les amours d'Énée et Créuse (II, 634-804). En effet, Didon comme Énée sont présentés comme pleins du souvenir d'un premier amour qu'un destin tragique et peut-être injuste a fait cesser. Le poème raconte la fuite de Tyr consécutive à cette mort, et la création de Carthage (I, 437-471), ville dont le droit trouve son fondement dans la figure de Didon elle-même : « Elle édictait des lois et rendait la justice, / Distribuait l'ouvrage ou le tirait au sort ⁹⁹⁶ » (*Iura dabat legesque uiris, operumque laborem / partibus aequabat iustis* (I, 507-508)). Didon est présentée comme une femme affligée, mais comme une reine juste. Le personnage d'Énée aura le rôle, à ses yeux, de résoudre cette antinomie de l'amour et

⁹⁹⁵ Antoinette Novara, *op. cit.*, p. 371.

⁹⁹⁶ Virgile, *Énéide*, trad. fr. M. Chouet, Paris, Diane de Selliers, 2009. Les numéros de ligne font référence à l'édition en latin de l'*Énéide* – raison pour laquelle certaines citations en français de trois vers peuvent être notés comme ne correspondant qu'à deux vers.

de la politique, en faisant miroiter à Didon la possibilité d'un bonheur conjugal au service de la justice.

La deuxième dimension importante qui introduit le récit des amours d'Énée et Didon est la participation des déesses : d'une part la vengeance de Junon, moteur du poème (I, 1-30), d'autre part l'influence de Vénus, qui veut qu'Énée parvienne jusqu'en Hespérie. L'histoire d'amour d'Énée et Didon, dans ce cadre, prend avec évidence une dimension théologico-politique plus que simplement sentimentale : car en s'établissant avec la reine de Carthage, Énée se porterait en faux contre la déesse qui le protège. Paradoxalement, c'est pourtant Vénus qui persuade son fils Cupidon de pousser Didon à tomber amoureuse d'Énée (I, 664-697). Elle prétend vouloir contrer ainsi l'influence de Junon. Mais on comprend mal, dans un premier temps, pourquoi Vénus (qui souhaite qu'Énée parte fonder l'Hespérie) provoque cette histoire d'amour qui pousserait plutôt son champion à rester à Carthage. Et l'on s'attendrait même à ce que cela soit Junon qui, redoutant la fondation de Rome (I, 17-18), fasse en sorte de l'y retenir. Si la question des amours d'Énée et Didon s'inscrit bien dans le cadre d'une compétition politique entre territoires⁹⁹⁷ (et Rome détruira Carthage, le prologue nous l'a déjà appris (I, 19-23)) orchestrée par les déesses, on ne comprend vraiment les intentions de celles-ci qu'en les replaçant dans la problématique de l'alliance.

Au chant IV, Didon refuse de s'unir à Énée qu'elle avoue pourtant aimer, au nom de sa fidélité à Sychée. Sa sœur lui oppose immédiatement l'intérêt politique qu'il y aurait à épouser Énée :

Quelle ville, ma soeur, tu verras s'élever,
Quel royaume grandir avec un tel époux !
(IV, 47-48)

La fidélité ne vaut donc pas en tant que telle : c'est ici aussi une vertu moins éthique que politique. Didon s'engouffre dans cette perspective, en montrant à Énée que c'est comme le roi de la ville qu'elle est prête à l'accueillir :

Didon conduit Enée au milieu de la ville,
Lui montre avec orgueil les trésors de Sidon
Et toute la cité prête à le recevoir
(IV, 74-75)

Mais si Énée s'établit à Carthage, Rome ne pourra guère détruire la ville chérie de Junon. C'est

⁹⁹⁷ Voir Eve Adler, *op. cit.*, chap. 7 : « Dido in love ».

la raison pour laquelle celle-ci propose à Vénus de faire la paix et d'unir les deux amants :

De ces deux nations ne faisons qu'un seul peuple
Que nous gouvernerons sous les mêmes auspices.
(IV, 102)

On le voit très clairement ici, c'est à l'amour, dans cette épopée, qu'est confié le rôle, selon la terminologie de Florence Goyet, de « plaquer un ordre sur le chaos » : l'union de Énée et Didon ramènerait un semblant de paix et apaiserait le Panthéon romain. Comme dans le *Heike monogatari* ou l'*Odyssée*, l'épopée n'en restera pas à cet ordre plaqué : l'amour humain n'est pas, dans l'*Énéide*, la solution véritable. À ce stade, l'épopée de Virgile nous invite en effet à penser l'amour comme *la mauvaise solution politique* au problème d'Énée. C'est en tout cas ce que suggère la réaction de Vénus :

Vénus comprit la feinte, et que Junon voulait
Sur les bords libyens détourner un empire
promis à l'Italie.
(IV, 105-106)

Vénus laisse faire Junon : mais pourquoi, après avoir été présentée comme l'instigatrice de l'amour de Didon pour Énée, apparaît-elle maintenant comme subissant une idée qui viendrait de sa rivale ?

À un certain niveau narratif (qui est représenté dans l'épopée par la figure de Junon), l'amour de Didon et d'Énée est nécessaire à ce qu'Énée reste. C'est l'« ordre plaqué ». Mais à un niveau supérieur (qui est représenté par Vénus), il faut qu'Énée s'arrache à l'amour d'une femme pour le transformer en amour de la patrie et fonder Rome. L'amour, dans la logique du texte telle qu'elle est représentée par Vénus, est une figure nécessaire mais temporaire, dont l'épopée a besoin pour la dépasser – d'une manière tout à fait comparable à l'amour sensible dans le banquet de Platon. L'*Énéide* veut en effet penser l'amour patriotique comme transformation de l'amour humain ; c'est la raison pour laquelle Vénus a besoin qu'Énée découvre avec Didon la dimension politique de l'amour (raison pour laquelle il fallait une reine) – et en même temps qu'il n'en reste pas à cette figure humaine de l'amour. Toujours est-il que, dans un premier temps, Didon et Énée se retrouvent seuls sous l'orage et s'accouplent sous les éclairs :

Dans une même grotte arrivèrent Didon
Et le chef des Troyens. La Terre tout d'abord
Et Junon Nuptiale ont donné le signal.

Des éclairs ont brillé, complices de ces noces ;
 Sur la cime des monts, les Nymphes ont hurlé.
 Ce fut le premier jour des malheurs de Didon,
 La cause de sa mort. Rien ne la touche plus,
 Ni le souci, ni la décence, ni sa gloire ;
 Ce n'est plus un amour clandestin qu'elle couve :
 Du nom de mariage elle couvre sa faute.
 (IV, 169-172)

L'épopée ne va pas valoriser cette union, en tant que telle ; bien plutôt, elle va mettre en place les éléments qui lui permettront d'opposer à cette forme d'amour un amour véritable. Cet amour véritable sera défendu dans le discours, capital, d'Énée, qui succède à la double intervention de la Renommée (*fama*) qui rend la liaison publique (confirmant s'il le fallait la dimension ô combien politique de cette union) et de Mercure qui rappelle le Troyen à ses devoirs. L'union en tant que telle était pourtant nécessaire dans le dispositif praxéonomique : c'est de mettre en scène la possibilité de cette alliance avec Didon qui permet à l'épopée de souligner la dimension politique de l'amour. Une fois cela fait, elle pourra abandonner, comme une chrysalide, la figure de Didon.

Comme l'a montré S. Clément-Tarantino, l'intervention de la Renommée dans ce cadre n'est pas dénuée de sens : elle symbolise l'intervention problématique de la tradition épique elle-même. En effet, *fama* est la figure de l'invention collective qui chante la gloire du héros, c'est-à-dire la matière traditionnelle épique elle-même. Or, d'un côté Virgile invente une figuration tout à fait inédite de la Renommée comme monstre, ce qui suggère une critique de la tradition épique : « dans la littérature gréco-latine antérieure à Virgile, il n'y a pas de traces d'une Rumeur ou d'une Renommée personnifiée de cette manière, comme un monstre chthonien⁹⁹⁸ ». Mais d'un autre côté, il le fait par le moyen d'une référence à Hésiode, c'est-à-dire en utilisant lui-même les codes de la tradition⁹⁹⁹. Il ne s'agit pas là simplement d'un paradoxe, mais bien d'une manière de mettre à l'oeuvre la dialectique de la tradition et de la nouveauté, au moment même où l'histoire qu'elle raconte figure la tension des personnages entre union et séparation. Il y a en effet un parallèle entre la situation d'Énée (déchiré entre l'alliance et le départ) et l'épopée elle-même (déchirée entre la reprise d'*Hésiode* et l'exploration de nouveaux horizons) :

⁹⁹⁸ Séverine Clément-Tarantino, « *Fama* ou la renommée du genre, Recherches sur la représentation de la tradition dans l'*Énéide* », in *L'information littéraire*, 2007/2, Vol. 59, pp. 42-48, p. 43.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

Un des autres paradoxes de *Fama* tient précisément à ce que, en même temps qu'elle stigmatise, en plus de l'*error* d'Énée, l'errance de l'oeuvre en train de quitter le droit chemin de sa tradition générique, elle semble être là pour signifier tout le poids de cette dernière et contraindre l'*Énéide* à s'y soumettre¹⁰⁰⁰.

Ce parallèle entre l'action d'Énée (qui problématise l'union politique des corps) et la valeur de *Fama* (qui problématise le recours générique à la tradition) va se dépasser dans la double apparition, performativement du nouveau type d'épopée (dépassement dialectique de la reprise de la tradition et de sa critique) qu'est l'*Énéide*, et intradiégétiquement de la nouvelle alliance (dépassement dialectique de l'union à Didon et du départ).

L'amour de la patrie

Mais qu'elle est cette nouvelle alliance ? Maintenant que l'épopée est prête à *contenir* le nouveau (c'est-à-dire à l'accueillir en son sein, sans se faire déborder par lui), Énée peut formuler sa réponse à Didon. Citons ce passage :

Ô Reine,
Tout ce que je te dois, tu peux le rappeler :
Jamais je ne nierai tes bontés envers moi ;
Jamais je n'oublierai les bienfaits d'Élissa,
Tant qu'il me souviendra de ma propre existence,
Tant qu'un souffle de vie animera mon corps.
Je ne dirai qu'un mot en faveur de ma cause.
Je n'ai pas espéré te cacher mon départ,
Ne va pas le penser. Je ne t'ai pas promis
Les flambeaux de l'hymen ou la foi d'un époux.
Si les destins m'avaient laissé sous mes auspices
Disposer de ma vie et de ce qui m'est cher,
J'habiterais d'abord la cité d'Ilion,
J'honorerais mes morts ; le palais de Priam
Serait encor debout, et j'aurais rétabli
Pour les vaincus d'hier un Pergame nouveau.
Mais la grande Italie est le but que m'assignent
Apollon de Grugnie et les sorts lyciens :
C'est là qu'est mon amour, c'est là qu'est ma patrie [*hic amor, haec patria est*]
[...]. L'image de mon père apparaît dans mes songes,
M'avertit, soucieuse, et m'emplit d'épouvante.
Je pense au jeune Ascagne, à cet être si cher,
Injustement privé du trône d'Hespérie
Et du pays que lui réservent les destins.
(IV, 331-361)

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 44.

Voici le sens du discours d'Énée : d'abord, dit-il, s'il avait choisi, il serait resté à Troie, mais le destin l'a empêché d'y rester : « Si les destins m'avaient laissé sous mes auspices / Disposer de ma vie et de ce qui m'est cher, / J'habiterais d'abord la cité d'Ilion / J'honorerais mes morts. » On note bien sûr l'irruption du thème de la filiation, qu'Énée présente comme étant l'objet véritable de son désir s'il n'avait pas été contraint par le destin. Ce qui revient à dire que la présence d'Énée, et donc l'amour de Didon, est à la fois une preuve de l'existence du destin et un obstacle aux hommages dûs à la relation filiale.

Face à Didon, qui a déduit de l'existence de cette fatalité (qui les a poussés à se rencontrer) le devoir de ne pas se séparer, Énée utilise un argument dont la force rhétorique est remarquable : repartant du même point qu'elle (le fait de sa présence ; l'existence du destin), il l'interprète de manière à en tirer la conclusion opposée : si leur rencontre témoigne bien de l'existence du destin, alors il doit partir. Car son destin, justement, est de fonder l'Hespérie : « Mais la grande Italie est le but que m'assignent / Apollon de Grugnie et les sorts lyciens ». En somme, à suivre Énée, il faut tenir à la fois que cet amour n'aurait pas existé dans un monde sans destin, mais qu'il ne peut pas non plus exister dans un monde soumis au destin. Il ne peut donc être que le symptôme, la figure momentanée du destin, appelée à se faire dépasser dans les figures suivantes.

Ce destin est bien dynastique (il s'agit essentiellement du trône d'Italie, qu'il faut confier à son fils, Ascanie, tel que le dicte l'image de son père). Pourtant, le texte ne met pas en scène une opposition frontale entre l'alliance (l'union avec Didon) et la filiation (la fondation de la dynastie). C'est qu'Énée ne se serait pas rendu compte de la nature de son rapport à la patrie, sans elle. C'est la raison pour laquelle il lui dit : « C'est là qu'est mon amour, c'est là qu'est ma patrie [*hic amor, haec patria est.*] » L'emploi du mot *amor*, dans ce cadre, suggère l'opposition entre deux types d'amour : l'amour pour la femme, et l'amour pour la patrie, qui s'inscrit en même temps dans une fidélité aux ancêtres. Un tel rapport à la patrie intervient dans le cadre d'une compétition avec l'amour pour Didon, quant à lui marchepied vers le trône de Carthage.

La boucle est donc bouclée : afin qu'il se rende compte que l'amour pour la femme n'est que le premier moment de l'amour de la patrie, et donc qu'il doit *aimer* sa patrie, le destin a poussé Énée dans les bras de Didon. Mais le sachant, il comprend aussi qu'il doit

aimer *sa* patrie, et fuir Carthage. On peut donc dire que « raisons poétiques à part, Didon n'est présente dans l'*Énéide* que pour mettre en valeur la *pietas* d'Énée¹⁰⁰¹ ». C'est en effet toute l'opération politique de l'*Énéide* qui est énoncée dans ce « transfert à la sphère publique d'un sentiment habituellement réservé à la sphère privée¹⁰⁰² ». S'il devient impossible à Énée de prendre Didon pour femme, sa rencontre aura malgré tout été nécessaire à la définition de l'amour pour la patrie que cherche à figurer l'*Énéide* dans sa noétique narrative.

*

Ainsi des rapports épiques : le couple est pensé comme corps intermédiaire entre l'individu et la patrie – et si Énée ne peut s'unir à cette femme-là, c'est que cela reviendrait à s'unir à cette patrie-là. La renonciation à cet amour – et même la critique de cet amour – particulier va donc de pair avec l'affirmation de la puissance et de la valeur politique de la forme-couple en général. Il n'y a pas, pour l'épopée, de lutte entre l'alliance et la filiation : celle-là est au service (politique) de celle-ci. Cette conception « intégrative » de l'alliance, qui pense le couple amoureux comme un moyen de la constitution de la communauté politique, n'est pas seulement due aux singularités de l'imaginaire social romain : c'est une caractéristique générale de la politique de l'épopée. C'est la raison pour laquelle la poésie héroïque – malgré son imitation des propriétés phénotypiques – sert bien un autre effort que l'épopée, comme la lecture de *La Jerusalem délivrée* permet de le montrer.

c. Contrepoint : l'amour contre l'Amour

On le sait, le poème du Tasse reprend de nombreux éléments aux épopées virgilienne et homérique. Dans la mesure où son projet général est orienté par la louange du Dieu Chrétien – dont il s'agit, à travers le récit de la première croisade, de montrer la puissance, en même temps que la puissance de ceux qui lui sont fidèles – ces *topoi* sont détournés de leur fonction et acquièrent un autre sens. En l'occurrence, la reprise de la scène de Circé aboutit

¹⁰⁰¹ Kenneth McLeish, « Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas' », in *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 19, n° 2 (Oct., 1972), pp. 127-135, p. 127. Je traduis.

¹⁰⁰² Susan F. Wiltshire, *Public and Private in Vergil's Aeneid*, The University of Massachusetts Press, 1989, p. 106. Je traduis.

paradoxalement à faire sortir l'oeuvre tout entière du paradigme de l'anthropologie de l'intégration.

Le problème général qui travaille la *Jérusalem délivrée* porte moins sur le rapport entre les Musulmans et les Chrétiens (résolu d'avance : les premiers sont les Infidèles et les seconds les Pieux) que sur le statut de l'amour. Celui-ci s'y dédouble en effet entre l'Amour que les soldats chrétiens portent à leur Dieu et l'amour que les femmes font naître en eux. De prime abord, on pourrait croire qu'il s'agit d'une reprise du thème virgilien, où l'amour humain devait laisser place à l'amour de la patrie. Mais on l'a vu, le travail épique de l'*Énéide* consistait à faire de celui-là le premier moment de celui-ci : Énée devait aimer Didon pour comprendre ce qu'est l'amour, puis se détacher de Didon pour aimer sa patrie. Loin de pervertir le fidèle, l'amour de la femme le mettrait sur le chemin. C'est la raison pour laquelle le couple était, avons-nous dit, pensé comme un « corps intermédiaire » entre l'individu et la communauté. Il en va tout autrement chez Le Tasse.

La contradiction entre l'Amour de Dieu et l'amour des hommes est un thème déjà présent chez les Pères de l'église ; il est abondamment développé par Augustin¹⁰⁰³. Cela ne signifie pas forcément que le christiannisme *ne peut* produire des épopées (on trouve bien des textes chrétiens – ne serait-ce que la *Genèse* – qui valorisent la portée politique de l'alliance des êtres, et d'autres même, comme le *Cantique des cantiques*, qui font de l'amour humain le moyen de l'amour divin) ; mais en récupérant *ce* schème et en le faisant travailler au sein de la *Jérusalem*, Le Tasse aboutit nécessairement à une critique du mondain qui fonde une praxéonomie plus proche de celle des romans dévots que des épopées.

L'intrigue de *La Jérusalem délivrée*

La Jérusalem délivrée est caractérisée, d'un côté, par la reprise des propriétés phénotypiques, des thèmes et même des histoires qui font directement référence à l'épopée antique, et d'un autre côté, par la volonté de se servir de ces histoires pour opposer l'Amour demandé aux fidèles (à leur âme) et l'amour que des créatures perfides (les femmes) excitent (dans leur corps) par les sens (et dans l'intérêt des Sarrasins). Tout au long de son histoire, le texte

¹⁰⁰³ Voir Isabelle Bochet, *Saint Augustin et le désir de Dieu*, Paris, Études Augustiniennes, 1982, ou Hannah Arendt, *Le Concept d'amour chez Saint Augustin* [1929], tr. fr. A.-S. Astrup, Paris, Rivages, 1999, chap. 2.

décline différentes relations d'amour dont chacune est une figure de ce problème ou un moment de sa résolution : Tancrède et Clorinde, Eustache et Armide puis Renaud et Armide, Gildippe et Odoart.

Les premiers chants ont montré la ruse de la magicienne Armide, fille du roi de Damas : elle se rendit perfidement dans le camp chrétien (chant IV) en excitant le désir des vaillants guerriers. Elle leur raconte qu'elle est en danger et qu'ils doivent venir l'aider. Seul l'inébranlable Godefroi de Bouillon, chef des Chrétiens et champion de la piété, ne tombe pas amoureux d'elle. Sous la pression de ses hommes, il accepte malgré tout. Mais – dans une réécriture parodique de l'épisode de l'île de Circé – comme ils veulent *tous* rejoindre la magicienne, il est contraint de tirer au sort une dizaine de noms, dont les propriétaires lui prêteront main forte (chant V). Or, pendant la nuit, *la plupart* de ses meilleurs hommes la rejoignent. Pendant quelques chants nous n'avons plus de nouvelles de ces soldats. Parallèlement à cette histoire, s'en joue une autre : Renaud, le jeune soldat colérique dont l'armée chrétienne a besoin pour gagner (comme Achille), s'est fait exclure par Godefroi après avoir tué un autre chrétien (chant V) ayant osé (mais il était inspiré par un ange démoniaque) le prendre de haut. Qui plus est, des hommes prétendent avoir vu la cuirasse de Renaud couverte de sang – il serait donc mort (VIII). Bouillon a donc perdu ses meilleurs hommes et son Achille, et jusqu'au chant IX, la guerre contre Solime n'est pas, loin de là, à l'avantage des Chrétiens. Un retournement de situation se produit à la fin du chant IX : « Cinquante guerriers paraissent, et une croix triomphante dans leurs drapeaux. Non, quand j'aurais cent bouches, cent langues, une poitrine de fer, une voix infatigable, jamais je ne pourrais compter tous ceux qui tombèrent sous les coups de ce redoutable escadron¹⁰⁰⁴. » (p. 218). On reconnaît ici, presque intacte, une formule homérique déjà rencontrée (« Quand même je possèderais dix langues et dix bouches », in *Il.*, II, 489) qui marque l'attachement du Tasse à la poétique des traits génériques. Au Chant X, Godefroi appelle les hommes de cet escadron pour qu'ils lui racontent leur aventure :

Cette troupe brillante, qui, au fort du combat, avait donné aux chrétiens un utile secours, c'étaient les héros qui s'égarèrent sur les pas d'Armide ; c'était Tancrède avec eux. Curieux d'apprendre leurs aventures, Godefroi les fait appeler ; il n'admet dans sa tente que le solitaire et les plus sages de ses guerriers. (p. 219)

Ce sont eux qui avaient suivi Armide. En redonnant leur récit, Le Tasse reprend l'histoire de

¹⁰⁰⁴ Le Tasse, *La Jérusalem Délivrée* [1581], trad. fr. Prince Lebrun, Paris, Lefèvre éditeur, 1836.

Circé (sous la figure d'Armide) en en modifiant les éléments au service de cette question du rapport entre l'amour et l'Amour. Ce faisant, là où Virgile faisait, à la suite de Platon, de l'amour humain un moment nécessaire pour arriver à l'amour de la patrie, le texte du Tasse pense unilatéralement l'alliance humaine comme un péché, et comme un enchantement du diable.

L'amour du diable

La première chose qu'il nous semble important de remarquer, c'est la joie et l'empressement avec lesquels les prisonniers (de la beauté) d'Armide la suivirent dans son palais (chant V). Comparativement à la terreur des compagnons d'Ulysse qui pleurent de désespoir et refusent absolument de s'approcher de Circé, sur l'île de laquelle ils ne sont tombés que par hasard, les soldats de Bouillon se hâtent de suivre la princesse. Comme Ulysse, Godefroi de Bouillon doit procéder à un tirage au sort ; mais alors que celui-ci cherchait à *obliger* ses hommes, faute de volontaires, celui-là cherche à *limiter* le contingent, face au nombre trop élevé de volontaires :

Jaloux de les satisfaire tous, Godefroi ne penche pour aucun : il est honteux de leur erreur, et s'indigne de leur folie : mais désespérant de vaincre leur obstination, il leur propose enfin un moyen de les accorder. « Que vos noms, dit-il, soient inscrits sur des billets, qu'ils soient mêlés dans un vase, et que le sort en décide. »

Soudain les noms sont écrits : on les jette dans une urne : on les remue, on les agite : le premier qui paraît, c'est Artemidore, comte de Pembrok. Gerard vient ensuite ; Venceslas les suit, Venceslas, jadis l'exemple des sages : aujourd'hui, en cheveux blancs, il soupire de ridicules amours.

Quelle joie se déploie sur le front de ces trois guerriers ! Leurs yeux sont tout brillants du plaisir dont leur âme est inondée. Ceux dont l'urne cache encore les noms sentent palpiter leurs coeurs : la sombre jalousie est dans leurs regards ; incertains et tremblants, ils attendent l'arrêt du sort. (p. 112)

Alors que chez Homère, le sort exprimait un devoir, il donne ici un droit. Réciproquement, à ceux qui ne sont pas tirés au sort, il donne le devoir de rester, perçu comme une corvée. Et alors qu'aucun des compagnons d'Ulysse ne désobéissait à son devoir, les soldats de Bouillon, eux, désobéissent, et s'arrogent un droit qu'ils n'ont pas (puisque ceux qui n'ont pas été tirés au sort, jaloux, finissent tout de même par rejoindre Armide) :

Elle part victorieuse, et entraîne à sa suite ces rivaux enchaînés, ornement de son triomphe. La foule de ses autres amants demeure en proie aux maux les plus cruels. Mais dès que la nuit parut et amena sous ses ailes le silence et les songes secrets, la plupart, entraînés par l'amour, se déroberent en secret et suivirent ses traces. (p. 113)

À la peur seulement contrecarrée par le devoir (chez Homère), le Tasse oppose l'amour, qui n'est pas contrecarré par le devoir – qui pousse à la transgression. L'amour, c'est la folie de la concupiscence, dont la jalousie est le criant symptôme. Au chant X, cette jalousie sera soulignée par le récit rétrospectif du Prince anglais : « La jalousie et la rivalité nous divisaient. » (p. 218) Manière de dire que l'amour arrache l'individu à la communauté plutôt qu'il ne sert d'intermédiaire entre lui et elle : il est considéré comme une forme antipolitique (ou « antisociale »). Il pervertit même le sens même de la loi (ici, du tirage au sort), puisqu'il en fait une cause de jalousie.

En décrivant le lieu où vit Armide, le membre de la troupe des soldats de Bouillon dénonce le pouvoir contre-nature de la princesse :

Enfin, nous arrivâmes dans les lieux où fume la foudre vengeresse ; terre jadis féconde, pays charmant, que couvrent aujourd'hui des eaux bitumineuses et un lac stérile, d'où s'exhalent des vapeurs impures, empoisonnées, qui attestent les crimes des hommes et le courroux des cieux. (p. 234-235)

D'abord, les lieux vers lesquels l'amour a entraîné les hommes sont des lieux de mort : « terre jadis féconde, pays charmant, que couvrent aujourd'hui des eaux bitumineuses et un lac stérile ». En fait (mais on ne le découvrira que plus tard, au Chant XV : « Déjà ils touchent à ce détroit... » (p. 240)), ils sont situés de l'autre côté de la mer, et pour le rejoindre il faut passer le détroit de Gibraltar – qui correspondait aux limites du monde pour les Grecs (la légende dit qu'Hercule y aurait placé deux colonnes pour interdire qu'on le franchisse, et Dante rapporte dans *L'Enfer* XXVI qu'Ulysse serait mort d'avoir voulu les dépasser).

Le palais d'Armide est présenté comme un lieu de « crimes » punis par « le courroux des cieux » : ces lieux peuvent être identifiés à l'enfer. Mais ce n'est pas tout : « Sur ces eaux épaisses, le corps le plus pesant repose immobile. L'homme, le fer, la pierre, y surnagent comme le bois léger : au milieu du lac s'élève un château qu'un pont étroit unit à la terre ; c'est là que nous conduisit la princesse. » (p. 235) Fui par la vie, haï des dieux, il s'agit d'un lieu *contre-nature*, où les lois de la physique – qui relèvent de décrets divins – sont combattues par la volonté du diable. Or (et c'est où nous voulions en venir) cet enfer n'a rien d'effrayant pour qui s'y aventure : il a les attraits du plaisir. L'amour est un enfer plaisant, et c'est là son danger :

Tout rit dans ce séjour, tout y respire l'ivresse des plaisirs.

Sous un ciel pur règne un air délicieux ; les arbres toujours verts répandent la fraîcheur et l'ombre sur des gazons toujours fleuris ; sous des myrtes amoureux

coulent des eaux claires et limpides : un ruisseau qui murmure, le zéphir qui agite les feuillages, le chant mélodieux des oiseaux, portent dans tous les sens la mollesse et la volupté. L'or et le marbre, par mille formes heureuses, imitent la nature et l'embellissent. (p. 235)

Le lieu où les hommes courent à leur perte, et qui est l'enfer, ressemble au paradis – et c'est justement là le problème de l'amour : il faut, selon la *Jérusalem délivrée*, se méfier de ce qui fait trop de bien, un bien trop facile, qui pousse le fidèle à se méprendre parce qu'il ressemble au véritable bien : « L'or et le marbre, par mille formes heureuses, imitent la nature et l'embellissent. » Une telle condamnation de « l'imitation de la nature » n'est pas qu'une image. Pour preuve, lorsque les deux soldats iront rechercher Renaud, s'abandonnant à son tour avec Armide à la volupté (chant XV et XVI), le Tasse, décrivant le même lieu, écrira :

A l'heureux désordre qui règne en ces lieux, on croirait qu'ils doivent tout à la nature ; on croirait du moins que la nature a voulu jouer l'art et l'imiter à son tour. L'air, docile aux lois d'Armide, porte partout une chaleur féconde, et appelle dans les rameaux la sève obéissante ; avec des fruits toujours mûrs, les arbres donnent des fleurs toujours nouvelles. (p. 343-344)

L'art y imite la nature, et la nature y joue à l'art : en ce lieu, tout semble naturel, mais tout est le produit d'une volonté (tout est produit de l'art) : celle d'Armide (« l'air, docile aux lois d'Armide... »), présentée comme une concurrente diabolique de Dieu. L'amour qu'on peut lui vouer détourne, parce qu'il l'imité, l'amour que l'on doit à Dieu. C'est ce que nous montre le chant X, lorsque les soldats de Bouillon, une fois arrivés chez Armide, sont conviés à un festin.

Comme les hommes d'Ulysse chez Circé, ils sont changés, à l'aide d'une baguette, en animaux. Pourtant, il existe des différences significatives entre les deux scènes. Alors que les compagnons du roi d'Ithaque étaient changés physiquement en pourceaux, sans que leur âme soit altérée (« en eux persistait leur esprit [voûς, nous] d'autrefois » (X, 240) et il en va de même dans la version d'Ovide, *Métamorphoses*, XIV), les soldats Chrétiens sont changés en poissons, et leur âme est altérée :

D'une main elle tient une baguette, dans l'autre un livre qu'elle lit à voix basse.

Elle lit, et je sens tout changer en moi, mes pensées, mes sentiments, mes goûts : soudain je m'élance dans les eaux, et je m'y plonge tout entier : mes membres se rapprochent, se réunissent ; je suis transformé en poisson, et ma peau est couverte d'écailles. (p. 236)

Les hommes sont transformés en poissons et non en pourceaux ; leur âme est altérée, au point que le souvenir du personnage qui en fait état ne peut être précis : « Il ne me reste de cet état

qu'un souvenir confus et semblable à un songe. » (p. 236) Comment interpréter ces deux différences ?

Ce qui semble important dans cette métamorphose est la radicalité du changement, pour un bipède vivant à l'oxygène, de se retrouver un poisson dans l'eau. Les hommes qui le subissent perdent tout usage des compétences qu'ils avaient acquises jadis (marcher, parler, etc.). Si un pourceau peut être l'image d'un homme à terre (et c'est du reste souvent une telle lecture, métaphorique, que l'on fait de la scène de l'*Odyssée*¹⁰⁰⁵), un poisson n'est même pas l'image d'un homme. La métamorphose ne marque plus ici une dégradation mais un devenir-autre radical : on n'a pas une représentation anthropomorphique des poissons. Cette radicalité doit donc être mise en lien avec le fait que l'âme elle-même est altérée. Les deux différences avec la scène d'Homère font système, pour faire de l'amour un pouvoir diabolique. Cette dimension n'est pas sans lien avec la question politique.

Théologico-politique de l'amour

Pour se justifier, Armide dit en effet à ses prisonniers, après leur avoir redonné forme humaine : « Vous connaissez mon pouvoir, dit-elle, vous savez que j'ai sur vous un souverain empire ! D'un mot, je puis vous plonger dans une nuit éternelle ; je puis, d'un mot, vous changer en oiseaux, en plantes, en reptiles ; vous métamorphoser en rochers, en fontaines, en monstres des forêts. » (p. 236) La transformation opérée par Armide relève donc de la démonstration, destinée à faire preuve de son pouvoir (sinon invisible), de manière à ce que les hommes soient désormais obéissants. Alors que Circé condamnait un peu gratuitement ses invités à passer une vie éternelle en lion, loup ou cochon, l'usage de la métamorphose est ici pédagogique. Et cette pédagogie a des fins théologico-politiques. En effet, le fait qu'Armide redonne forme immédiatement aux hommes – sans qu'un Ulysse ait eu besoin de la séduire – n'est pas à négliger. Alors que dans l'*Odyssée* l'amour et la magie étaient définis comme le remède l'un de l'autre, le Tasse les montre comme allant dans le même sens.

Ulysse libérait ses compagnons en séduisant Circé : l'amour s'y faisait antidote. Ici, l'amour tire les soldats à la magie, et la seule chose qui pourrait servir de remède à la magie,

¹⁰⁰⁵ Ainsi, on peut lire dans le roman de Qian Zhongshu, *La Forteresse assiégée* [1947], tr. fr. S. Servan-Schreiber et L. Wang, Paris, Christian Bourgois, 1987 : « Shanghai est tout à fait comme l'île de Circé dans la mythologie grecque : un homme parfaitement normal peut s'y transformer en pourceau en un rien de temps ! » (p. 156)

c'est la promesse d'une trahison politique :

Cependant vous pouvez échapper à mon courroux en obéissant à mes lois : abjurez votre croyance, et pour défendre notre empire, armez-vous contre l'impie Bouillon. Tous se révoltent, tous abhorrent ce pacte affreux. Raimbaud seul est persuadé : pour nous, elle nous jette dans un cachot impénétrable à la lumière. (p. 236-237)

Armide propose une trahison double, politique et surtout religieuse ; celle-ci seule apaiserait son courroux. Non seulement, donc, l'amour nous pousse à transgresser la loi conventionnelle des hommes (le tirage au sort), mais il nous met dans les mains d'une forme de magie qui, elle, nous amène à transgresser la Loi (de Dieu). Solution, lors du passage de l'*Odyssée*, l'amour est ici le fond du problème, le moteur de la trahison et de la perte, parce qu'il pousse l'individu à trahir sa communauté. C'est la raison pour laquelle la libération de ces hommes – nécessaire pour qu'ils puissent raconter leur histoire, mais aussi pour relancer l'intrigue sur un autre front (la question de la mort de Renaud, laissée en suspens depuis plusieurs chants) – se fait par le *deus ex machina* suivant : « Déjà nous étions en marche, quand la Providence nous fit rencontrer le brave Renaud. Ce guerrier, qui toujours se signale par de nouveaux exploits, attaque les gardes dont nous sommes entourés, les égorge ou les met en fuite, et nous rend nos armes qui étaient devenues les leurs. » (p. 237)

On s'en souvient, l'épisode de l'*Odyssée* finissait par l'harmonie retrouvée, auprès de Circé, puis le départ : les hommes avaient été libérés en douceur. Ici, c'est l'intervention brutale de l'Achille chrétien, qui a un double rôle. D'abord, elle permet d'assurer qu'il n'est pas mort (et donc que les Chrétiens peuvent gagner) ; ensuite, elle permet de relancer le problème de l'amour sous une autre figure, autrement plus dangereuse : à la simple manipulation des soldats par Armide va succéder l'amour réciproque d'Armide et Renaud. C'est ce que développeront les chants suivants. L'intervention de Renaud a donc tout l'aspect d'une relève : l'histoire des soldats amoureux est finie, le problème se poursuit sous une autre figure. Mais Renaud n'est pas le véritable héros que la *Jerusalem* propose de chanter. Il s'agit, bien plutôt, de Godefroi de Bouillon, dont l'héroïsme consiste précisément à ne jamais céder aux appels de l'amour humain.

Rappelons, en effet, l'ouverture du poème :

Je chante les pieux combats, et le guerrier qui délivra le tombeau de Jésus-Christ. De nombreux combats éprouvèrent sa patience dans cette glorieuse conquête. En vain l'enfer se souleva contre lui ; en vain s'armèrent contre lui les peuples réunis de l'Asie et de l'Afrique : le ciel protégea ses efforts, et il ramena sous les saints étendards ses

compagnons errants. (p. 1)

Inébranlable dans sa quête, insensible à la malédiction de l'amour, Godefroi est le héros grâce auquel la communauté des hommes peut se conformer aux décrets divins, sans passer par le « corps intermédiaire » qu'est le couple. Chef militaire très pieux et très chrétien, ne cédant jamais à l'orgueil, la seule alliance qu'il connaît est une alliance, directe, avec Dieu :

Godefroi triomphe ; le jour luit encore : il marche vers la cité dont il a brisé les fers, pour y offrir à l'Éternel l'hommage de sa victoire. Les mains toutes teintes du sang qu'il vient de répandre, il entre dans le temple avec ses guerriers, il y suspend ses armes ; et, prosterné sur la tombe sacrée, il y acquitte sa reconnaissance et ses vœux. (p. 475)

Cette capacité à ne pas se laisser perturber par l'affect amoureux marque sa supériorité non seulement sur ses soldats, mais sur Renaud et encore au-delà, sur les héros d'Homère eux-mêmes :

Tels furent les liens secrets dont Armide enchaîna mille et mille héros ; ou plutôt telles furent les armes qu'elle employa pour les dompter et les asservir à l'amour. Amour ! Faut-il s'étonner si le fier Achille, Hercule, Thésée, cédèrent à ta puissance, quand les chrétiens armés pour venger la querelle d'un Dieu, sont eux-mêmes arrêtés dans tes fers ? (p. 94)

La *Jérusalem Délivrée* ne parvient donc à penser la figure du chef politique dont aurait besoin le peuple chrétien que contre l'amour, au nom d'une alliance avec l'Éternel qui implique une chasteté à bien des égards impossible à la plupart des hommes – presque surhumaine. Ce que les épopées définissaient comme une force politique d'intégration se retrouve, par un travail de négation, critiqué comme une force de diversion qu'il faut combattre. Mais le moment où la négation de la négation elle-même interviendra n'est pas loin : le roman valorisera en effet l'amour pour les raisons mêmes qui poussent la *Jérusalem* à le critiquer. L'alliance sera alors conçue comme force d'émancipation. En ce sens, le poème narratif chrétien apparaît comme un entre-deux, partagé entre son désir d'épopée et une conception « sécessionniste » de l'amour que l'on retrouvera dans le genre romanesque (et qu'il prépare). C'est un trait que l'œuvre du Tasse partage, du reste, avec nombre d'œuvres pré-romanesques : *Les aventures de Télémaque* sont par exemple également tiraillées entre le désir d'épopée (apparaissant à travers la reprise de l'intrigue, des personnages, de certaines propriétés phénotypiques) et une volonté d'édifier aboutissant à la critique de l'amour, conçu comme diversion (au sens de « sortie du droit chemin »). Ainsi, dans le livre V, nous pouvons lire :

Je compte pour rien, répondit Mentor, tout ce qui est contre la vertu, et contre les ordres des dieux. La vertu vous rappelle dans votre patrie pour revoir Ulysse et Pénélope. La vertu vous défend de vous abandonner à une folle passion. Les dieux, qui vous ont délivré de tant de périls pour vous préparer à une gloire égale à celle de votre père, vous ordonnent de quitter cette île. L'amour seul, ce honteux tyran, peut vous y retenir¹⁰⁰⁶.

L'amour nous détourne des dieux, nous dit Fénelon par la bouche de Mentor. C'est également l'idée que l'on retrouve chez Milton, qui dans *Paradise Lost* explique le péché originel par la jalousie d'Eve (bernée par le serpent, elle entraîne Adam avec elle, parce qu'elle a peur que Dieu lui fabrique une autre Ève si elle chute seule). Une telle critique systématique de l'alliance amoureuse implique de demander aux individus de se subjectiver dans un rapport *éthique* à Dieu, plutôt que *politique* avec les autres hommes et femmes. Le choix du livre, dans ces trois cas comme dans celui du roman, favorise indéniablement la portée éthique de la perspective ; on s'en souvient, Milton se proposait d'agir directement, par la lecture, sur la conscience de son lecteur.

Le contraste avec l'épopée homérique, dans cette manière d'opposer l'alliance des hommes et des familles (dans l'amour) à l'alliance divine, est d'autant plus claire que le poème chrétien en réécrit en partie l'intrigue et en reprend, sous forme d'ornements, quelques propriétés phénotypiques. Mais il n'aboutit jamais à une figure politiquement viable (pour la cité terrestre en tout cas) : du fait même de ce refus de l'alliance humaine, et du rôle de composition que l'épopée lui fait traditionnellement jouer, il en reste à opposer deux figures (l'amour humain et l'amour de Dieu) qui ne s'articulent jamais. Comme si le salut ne pouvait être que vertical (un homme face à Dieu) et jamais horizontal (les hommes formant, par l'alliance, une communauté). Or, c'est la constitution de la communauté que se proposent de penser les épopées. Raison pour laquelle elles placent au centre de leur réflexion la cérémonie de la reconnaissance.

4. La cérémonie de la reconnaissance

Dans l'épopée, l'amour ramène à la patrie et l'alliance à la filiation. Celle-ci, on va le voir,

¹⁰⁰⁶ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1696], in *Oeuvres*, vol. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, p. 83.

vaut moins pour sa dimension naturelle que pour sa dimension politique : sans *reconnaissance mutuelle*, tout se passe comme si n'existait aucun lien entre le père et le fils. Autrement dit, l'épopée fait de la *filiation* elle-même un *type d'alliance*.

Pareilles à des aiguilles, l'alliance et la filiation sont donc moins des *structures* de l'imaginaire social que des schèmes relationnels autour desquels l'épopée peut « tricoter » sa politique. En se croisant, les deux aiguilles dessinent la cérémonie de la reconnaissance : l'acte par lequel les époux (alliance) se reconnaissent comme parents (filiation), celui par lequel le père et le fils (filiation) se reconnaissent comme partenaires (alliance). Cet acte est caractérisé par l'apparition de la question publique dans les rapports entre les êtres. Après avoir montré comment l'*Odyssée* faisait de la cérémonie de la reconnaissance le cœur de son dispositif pragmatique, tant en ce qui concerne les relations d'alliance que les relations de filiation, nous montrerons comment le *Râmâyana* attache une clause de publicité à la reconnaissance, permettant la figuration intradiégétique du consensus politique recherché pragmatiquement par le texte.

a. La reconnaissance de l'alliance

On peut définir la scène de reconnaissance comme la figuration dans l'histoire de la sélection des postures opérée par l'histoire : l'acte des auditeurs rejoue celui des personnages pour la constitution d'un grand consensus sur les valeurs. Pour le dire plus simplement (et de manière seulement apparemment métaphorique), la reconnaissance est la publication du résultat de l'épreuve.

Ainsi, la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope se joue essentiellement autour des deux épreuves du tir à l'arc et de la scène du lit. Elle annonce la première à Ulysse (XIX, 576-581) après lui avoir révélé qu'elle se pose la question du remariage (XIX, 525-529) et lui avoir raconté un rêve qui décrit prémonitoirement son retour et le massacre des Prétendants (XIX, 536-553). Puisque le concours sert à définir la nouvelle alliance de Pénélope en montrant qui, parmi les concurrents, possède la force (XXI, 275-284), le fait qu'Ulysse le remporte permet de répondre définitivement par ailleurs à l'objection, par Polyphème et Poséidon, du caractère scandaleux d'une *mêtis* découplée de toute force. Mieux, le texte précise que c'est en tant qu'il est rusé qu'Ulysse parvient à tendre l'arc : « [...] Ulysse l'avisé

[πολύμητις, *polumêtis*] [...] tendit le grand arc sans nul effort » (XXI, 404-409). La *mêtis* est donc aussi une force : l'épreuve aboutit bien à la sélection de la *mêtis* comme vertu politique et guerrière. Elle permet par ailleurs de rendre possible la seconde, celle du lit, qui clôt le parcours de la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope, et dont nous allons détailler les enjeux.

De *xenia* à *gamos*

Cette seconde épreuve permet de déplacer l'intrigue depuis la question générale de la *xenia* (mise en scène dans la confrontation avec Antinoos) vers celle du *gamos* (le mariage). En effet, Ulysse ayant pris l'allure d'un Étranger, l'épopée mettait en scène jusque là une question relative à la manière de lui offrir l'hospitalité. Mais s'il est, comme Euryclée le prétend (XXIII, 27), le maître de maison, il faut lui donner son propre lit. C'est ainsi que Pénélope décide de l'éprouver (πειρωμένη, *peroménê* (XXIII, 181)), ce qu'Ulysse comprend tout à fait puisqu'il souligne qu'elle veut le « mettre à l'épreuve » (πειράζειν, *peraxein*, XXIII, 112).

Cette épreuve repose elle-même sur une ruse de Pénélope. Comme dans les fictions d'Ulysse, « le réel n'est pas nié, il est mis en sommeil [...] ; le *pseudès* (fiction) des paroles de Pénélope conduit Ulysse à pratiquer l'art de la révélation¹⁰⁰⁷ ». En effet, comme le lit est en réalité inamovible, l'Étranger ne peut accepter la proposition suivante de Pénélope qu'au prix de révéler qu'il n'est pas Ulysse :

Mon cœur est réticent ; je sais trop bien quel tu étais,
Quand tu quittas Ithaque sur ta nef aux longues rames.
Mais allons ! Euryclée, amène de la grande chambre
Le cadre en bois épais qu'il avait construit de ses mains.
Quand vous l'aurez porté dehors, mettez-y le coucher,
Les couvertures, les toisons et les draps chatoyants.
(XXIII, 175-180)

Pénélope pousse ainsi Ulysse à prouver qu'il est bien le maître de maison en refusant la *xenia*. Ce qu'il fera en expliquant – et c'est le signe qu'attendait Pénélope – que le lit est inamovible. Il raconte les circonstances de sa fabrication (XXIII, 190-204), en insistant sur sa solidité et la solidité de ses racines, allusion allégorique évidente à la possibilité que Pénélope ait préféré un autre à son mari :

[...] Je ne sais

¹⁰⁰⁷ François Dingremont, « Du sol phéacien au lit nuptial, Un arbre enraciné dans l'*Odyssée* », in *Poétique*, 2006/4 n° 148, pp. 435-453, p. 449.

Si ce lit est encore en place, ô femme, ou si déjà
Un autre, pour le mettre ailleurs, a coupé la racine.
(XXIII, 202-204)

Or, cette scène par laquelle Pénélope pousse Ulysse à lui parler de ce lit, et le reconnaît comme étant bien son mari, ne peut valoir uniquement pour son contenu narratif – étant donné les nombreuses difficultés logiques qu'elle pose. Comme le soulignent les spécialistes, en effet, d'Eustathe de Thessalonique à William Melmoth :

Eustathius fait état d'une objection envers tout le processus de la reconnaissance, qu'il considère insoluble. Voici le problème : Pénélope imagine que la personne qui prétend être son mari n'est en réalité pas Ulysse, mais un Dieu, qui a emprunté non seulement sa forme, mais, pour parfaire l'imposture, également la blessure due au sanglier. Mais s'il s'agit véritablement d'un Dieu, comment peut-elle croire qu'il pourra ne pas être au courant du secret du lit, et par conséquent comment peut-elle être convaincue de l'identité réelle d'Ulysse à partir de cette connaissance, puisque cela doit nécessairement être connu d'un Dieu autant que du véritable Ulysse¹⁰⁰⁸ ?

Une interprétation psychologique de la scène n'est donc pas satisfaisante. La question n'est de toute façon pas de deviner ce que pense Pénélope, ou si sa pensée est logique ou non : Pénélope n'existe pas, et nous devrions plutôt nous demander quel intérêt cette scène peut avoir pour l'auditeur qui, lui, existe. Aussi, plutôt que s'inquiéter du fait que la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope pourrait avoir eu lieu dès le chant XIX¹⁰⁰⁹, il nous faut plutôt découvrir (et d'autant plus si elle est redondante et illogique) ce qui justifie de l'avoir différée : « l'intérêt des chercheurs pour la connaissance par Pénélope de l'identité du mendiant ne reflète pas le véritable problème [...] d'autant que la reconnaissance d'Ulysse par la reine est censée se dérouler dans la suite des événements.¹⁰¹⁰ » Et en effet, si l'on cesse d'essayer de sonder les pensées de Pénélope, force est de constater que le texte nous invite à attendre la reconnaissance réelle : au chant XIX, « ce n'est pas dans l'intention de l'auteur de l'*Odyssee* de

¹⁰⁰⁸ William Melmoth, cité par John B. Vlahos, « Homer's "Odyssey", Books 19 and 23: Early Recognition; A Solution to the Enigmas of Ivory and Horns, and the Test of the Bed », in *College Literature*, Vol. 34, n° 2, Reading Homer in the 21st Century (Spring, 2007), pp. 107-131, p. 126. Je traduis. [“Eustathius states an objection against this whole process of the discovery, which he calls insoluble [sic]; the difficulty is as follows: Penelope imagines that the person who pretends to be her husband, is not really Ulysses, but a God, who not only assumes his form, but, to favour the imposture, the resemblance of the wound received from the boar: now if he be a God, how is it possible she should conceive him to be ignorant of the secret of the marriage-bed, and consequently how can she be convinced of the reality of Ulysses from his knowledge of it, when it must necessarily be known to a God, as well as to the real Ulysses?”]

¹⁰⁰⁹ John B. Vlahos, art. cit., p. 110.

¹⁰¹⁰ Efimia D. Karakantza, art. cit., p. 166.

fixer la connaissance de Pénélope¹⁰¹¹ ». Mais pourquoi ? Quel est l'avantage d'attendre le chant XXIII ? Pour le dire autrement : *en quoi* le lecteur (l'auditeur) a-t-il besoin de cette reconnaissance (même illogique) d'Ulysse par Pénélope, *pourquoi* si tard – et *de quoi* exactement a-t-il besoin, dans cette reconnaissance ?

Pour répondre à ces questions, il faut avoir en tête que l'enjeu du chant XIX restait la question de l'hospitalité. Or, comme le dit M. Katz¹⁰¹², la *xenia* a un lien avec la question du *gamos*, dans la mesure où la conduite exemplaire d'un hôte fait de lui un parfait mari, comme le montrait déjà le vœu de Nausicaa (VI, 244). Dans cette perspective, il faut considérer la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope comme un processus long, commençant au chant XIX et s'achevant au chant XXIII, trouvant son origine dans l'hospitalité elle-même, mais dépassant la figure de l'hospitalité dans une autre figure :

leur réunion est le point culminant du rite de *xenia* commencé au livre XIX et repris au livre XXIII. Elle est, à cet égard, analogue à l'offre de mariage qu'Alcinoos propose à Ulysse au nom de sa bonne conduite en tant que *xeinos* ; le fait qu'Ulysse convienne comme mari pour Pénélope est de même une extension et une amplification du fait qu'il convienne comme *xeinos*¹⁰¹³.

Ainsi l'épopée élabore-t-elle peu à peu les réponses à ses problèmes : l'*hybris* (représenté par Ulysse puis Antinoos) est contrée par la *xenia* (représenté par Ulysse contre Antinoos) dont l'absence chez Polyphème était combattue par la *mêtis*. Les deux épreuves permettent de parfaire la figure du bon roi : le concours du tir à l'arc, en réarticulant la *mêtis* à la force, trouvait une première solution au problème du *gamos*, et l'épreuve du lit permet d'achever ce passage de *xenia* à *gamos* dans une *cérémonie performative*. Plus que son effet sur Pénélope, il faut y voir une *opération praxéonomique*, à l'issue de laquelle la confirmation de la légitimité d'Ulysse à gouverner sera achevée.

Deux dimensions du discours d'Ulysse sur le lit nous donnent à penser que c'est en effet le rôle de cette scène. D'abord, le lit en question n'est pas n'importe quel lit.

Dans la cour s'élevait un rejet d'olivier feuillu ;
Il était dru et verdoyant, gros comme une colonne.
Je construisis autour de lui les murs de notre chambre [...].

¹⁰¹¹ *Ibid.*

¹⁰¹² Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, pp. 134-137.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 177. [“their reunion is the culmination of the ritual of *xenia* begun in Book 19 and resumed in Book 23. It is analogous in this respect to the offer of marriage that Alcinoos extends to Odysseus on the basis of his conduct as a *xeinos*; Odysseus's suitability as Penelope's husband is similarly an extension and amplification of his fitness to be her *xeinos*.”]

Ensuite je coupai la frondaison de l'olivier [...]
 Et en fit un support que je perçai à la tarière.
 Le prenant pour premier montant, je rabotai un lit [...].
 (XXIII, 190-199)

La construction part de l'extérieur vers l'intérieur : la cour, la chambre, le lit. C'est la raison pour laquelle le lit possède une dimension métaphorique¹⁰¹⁴, et signifie le cœur de l'*oikos*. Mais ce n'est pas tout. Il est, par connotation, relié au mariage – dont il se fait le symbole :

Ce lit symbolise l'union de la nature et de la culture que représente le mariage : il tient encore à la nature, puisque l'arbre dans lequel il a été taillé plonge encore ses racines dans le sol, mais il est aussi le produit de la culture, puisqu'il a été fabriqué de main d'homme dans un olivier qui est, pour les Grecs, l'arbre cultivé par excellence. Il démontre aussi l'importance centrale du mariage pour la famille, puisqu'il constitue le centre secret autour duquel s'ordonne la maison d'Ulysse. Impossible à déplacer, il dit enfin la stabilité de l'union d'Ulysse et de Pénélope¹⁰¹⁵.

Enfin, et c'est sans doute le point le plus important, la description du lit a une valeur performative : en disant l'origine du lit, tout se passe comme si Ulysse opérât de nouveau le mariage lui-même, et c'est ainsi, par la fonction illocutoire de ce récit (et non par sa fonction perlocutoire sur la psychologie de Pénélope), que la problématique de *xenia* se transforme en celle de *gamos*.

La reconnaissance comme performance

Un tel acte performatif n'est plus simplement du domaine du fait : il tient de la cérémonie, et même du droit. Le récit des circonstances de la fabrication du lit, comme le montre parfaitement Marylin Katz, vaut en effet comme un « refaire » : « Par la description du lit et de la chambre, Ulysse accomplit de nouveau le geste grâce auquel le mariage a concrètement pris corps dans l'espace et dans le temps.¹⁰¹⁶ »

Mais alors, nous avons notre réponse à la question concernant la nécessité de rejouer la scène de reconnaissance en XXIII alors qu'il semblait que Pénélope avait déjà reconnu Ulysse en XIX. C'est que dans le chant XIX, la reconnaissance, si elle existe, n'est qu'un effet perlocutoire (*de facto*, psychologique) d'une scène dont l'enjeu réel est l'instauration de *xenia*.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰¹⁵ Suzanne Saïd, *op. cit.*, p. 305.

¹⁰¹⁶ Marylin A. Katz, *op. cit.*, p. 179. [“In describing the construction of the bed and bedchamber, Odysseus reconstructs the gesture whereby his marriage to Penelope was concretely embodied in time and space.”]

Dans le chant XXIII, la reconnaissance est un acte illocutoire de la parole d'Ulysse : elle est *de juris*. Car que Pénélope ait ou non déjà reconnu Ulysse n'empêche guère que la reconnaissance doive être, en quelque sorte, officielle, cérémonialisée, pour acquérir une valeur juridique : c'est un rite. Dès lors, il n'est pas étonnant que cette scène de reconnaissance « officielle » ait été précédée, quelques chants plus haut, d'une reconnaissance « officieuse ». Car comme l'explique M. de Fornel, en tant qu'il est un rite, « l'effectuation d'un acte illocutoire institué suppose [...] non seulement la croyance dans le caractère conventionnel de l'acte de l'acte effectué (qui fonctionne comme indice d'une situation officielle), mais aussi dans la légitimité de celui qui parle.¹⁰¹⁷ »

Autrement dit, de même qu'un mariage qui n'est pas célébré par une personne légitime (un maire ou un adjoint) n'a pas de valeur performative, il faut qu'Ulysse soit légitime pour que l'action de « refaire » le lit en paroles acquière pour Pénélope une valeur illocutoire. C'est la raison pour laquelle la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope s'est fait en deux temps : depuis le chant XIX, il s'est agi de construire la légitimité d'Ulysse. Au chant XXIII, cette légitimité enfin acquise permet d'opérer cette nouvelle cérémonie. A ce compte seulement, nous avons là « l'étape finale de la transformation du *xeinos* en Ulysse [...] et sa reprise de contrôle sur l'*oikos*. [...] Cela effectue sa transformation de *xeinos* en *kyrios*.¹⁰¹⁸ » Ainsi, ce n'est pas seulement l'intimité du mariage, mais bien en même temps le droit de régner sur Ithaque qui est récupéré par Ulysse avec cette reconnaissance.

Mais ce n'est pas tout : c'est pour l'auditeur que l'aède, ventriloque d'Ulysse, reconduit cette union. La cérémonie de la reconnaissance n'implique en effet pas que les personnages ; elle pousse également l'auditeur à attribuer de la valeur à la posture que le récit vient de mettre à l'épreuve. Derrière Pénélope, c'est l'épopée, et derrière l'épopée les auditeurs, qui reconnaissent Ulysse et la vertu qu'il représente. Dans l'*Odyssée* comme dans le *Râmâyana* ou l'*Énéide*, la relation de couple est donc foncièrement politique, et la consommation de l'acte sexuel relève finalement de la condition de possibilité du pouvoir royal : avec sa couche, Ulysse retrouve « ses droits [*thermon*] d'autrefois » (XXIII, 296). Voici comment V. Sébillotte commente ce vers :

¹⁰¹⁷ Michel de Fornel, « Légitimité et actes de langage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 46, mars 1983. pp. 31-38, p. 35.

¹⁰¹⁸ Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 177. [“the final stage in the transformation of the *xeinos* into Odysseus [...] and signals his resumption of control over his *oikos* [...]. It [...] effects his transformation from *xeinos* to *kyrios*.”]

Le lit est indiscutablement le premier lieu du pouvoir royal. Une fois roi, époux légitime de Pénélope, seul Ulysse a ces droits-là, sexuels et politiques.

Retrouver Pénélope c'est reconquérir ces droits, sexuels dès la reconnaissance mutuelle, patrimoniaux ensuite avec la reconnaissance obtenue de son propre père, Laërte, puis politiques avec la guerre civile finalement apaisée par Athéna. Les retrouvailles d'Ulysse et de sa patrie sont donc bien acquises lors de la reconnaissance du héros par Pénélope¹⁰¹⁹.

Ici comme là, l'alliance est au service de la filiation : la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope, en lui rendant son pouvoir royal, le rend susceptible de reconnaître Télémaque et d'être reconnu par Laërte. On s'en souvient, en effet, le discours d'Achille comme celui d'Amphimédon posaient déjà la question de la succession – le premier en blâmant Agamemnon de ne pas avoir établi les conditions d'une gloire qui se transmette à son fils – le second à travers le récit de la ruse de Pénélope, qui opérait un lien entre la mort de Laërte et le futur mariage. Ici comme là, une cérémonie, conçue comme un acte performatif, entraîne l'auditeur au côté des personnages dans la reconnaissance des vertus du héros, et donne à l'épopée l'ultime dimension de son efficacité politique.

b. La reconnaissance filiale

L'arrivée d'Ulysse (XXIV, 203-243) dans le jardin de son père, alors qu'il vient d'être reconnu par Pénélope, met l'accent sur la question *du rôle* (au sens théâtral), chacun des personnages adoptant une identité qui n'est pas la sienne.

Les pouvoirs de la *mêtis*

Tout se passe, dans cette scène, comme si la question centrale – celle de la dynastie – ne pouvait être abordée que de l'extérieur, dans une mise en scène fictionnelle, avec un Ulysse qui n'est pas Ulysse (il prétend être un étranger) et un Laërte qui n'est pas Laërte (le roi vit comme un pauvre) ; comme si aucun ne devait être reconnaissable avant d'être reconnu. Ou encore, comme si la reconnaissance faisait advenir l'identité qu'elle prétend ne faire que reconnaître. On retrouve donc l'importance de la performativité de la reconnaissance : Ulysse va faire de Laërte ce qu'il est, en le reconnaissant comme son père, et Laërte va faire d'Ulysse

¹⁰¹⁹ Violaine Sébillotte, « La *patris* grecque : essai d'interprétation », in *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 10, 1999. pp. 7-25, p. 20.

ce qu'il est, en le reconnaissant comme son fils. Si la reconnaissance est ainsi constitutive des identités, c'est qu'un roi sans fils ne vaut guère mieux qu'un esclave, et qu'un roi sans père n'est pas plus du pays qu'un étranger.

La *mêtis* met en place les conditions de possibilité de cette reconnaissance, en mettant Ulysse dans une situation depuis laquelle il peut à la fois *déclencher* et *observer* les sentiments de son père – et donc jauger ses dispositions.

Une amorce étrange

Voici la description qui est faite de Laërte :

Bêchant au pied d'un arbre ; habillé d'un méchant haillon
Noirci et rapiécé, il s'était mis autour des jambes
Des bouts de cuir tout rapiécés, pour ne pas s'écorcher,
A ses mains des gants contre les piquants, et sur sa tête,
Pour se garer du froid, une casquette en poil de chèvre.
(XXIV, 226-231)

Laërte est en train de travailler, alors même que nous savons qu'il a des esclaves (XXIV, 210) ; la scène a donc une valeur symbolique, et les adjectifs (« méchant haillon », « noirci », « rapiécé », « rapiécés ») suffisent à suggérer que Laërte est un roi déchu. Mais pourquoi est-il déchu ? C'est que jusqu'à l'arrivée d'Ulysse, Laërte – qui est essentiellement défini comme père, dans l'*Odyssée* – ne peut ni vivre ni mourir. L'incertitude quant au retour d'Ulysse l'empêche d'être le père du roi comme d'être un individu quelconque : il est plutôt condamné à un état intermédiaire, entre la vie et la mort – ce que symbolisait déjà le linceul commencé par Pénélope, mais jamais achevé. Une telle indétermination caractérise aussi, du reste, Pénélope et Télémaque¹⁰²⁰. La reconnaissance sert alors à stabiliser les identités : elle fait du roi un roi, du fils un fils, de la femme une femme.

La condition misérable de son père plonge Ulysse dans un émoi profond, à l'issue duquel il se pose une étonnante question :

Dans le fond de son cœur, il ne savait quel parti prendre,
S'il allait embrasser son père et tout lui raconter,
Dire qu'il était revenu dans sa terre natale,
Ou s'il commencerait par longuement l'interroger.
(XXIV, 235-238)

¹⁰²⁰ Voir Marilyn A. Katz, *op. cit.*, p. 6 sq. et 155 sq.

Mais pourquoi d’abord l’interroger ? Est-ce par incertitude réelle (il lui faut s’assurer que c’est bien son père, puisqu’il n’en a pas les attributs), par dégoût (il veut savoir s’il y a des raisons, par exemple tragiques, à cette misère, qui pourraient compenser son dégoût et l’inviter à l’embrasser malgré tout), ou encore par prudence (puisque son père a changé de statut, Ulysse doit peut-être s’assurer qu’il n’a pas conclu des alliances qui lui seraient néfastes) ? À l’analyse psychologique que commanderait la tentative de trancher parmi ces hypothèses, il faut préférer une fois de plus l’analyse politique : ce que l’épopée veut nous montrer, au-delà de tous les motifs, c’est que la ruse est à l’œuvre.

Les railleries

Grâce à la *mêtis*, Ulysse peut avancer masqué. C’est elle qui lui permet en outre de faire à son père un compliment qui cache un jeu de mots :

On ne le voit que trop, vieillard : tu n’es pas un novice
 Dans l’art de jardiner ; tout réussit entre tes mains !
 (XXIV, 244-245)

En effet, « art de jardiner » se dit dans le texte ἀμφιπολεύειν ὄρχατον, *amphipoleuein orkhaton*. Voici comment Pucci commente ce verbe :

un tel verbe, non seulement remplace les verbes techniques utilisées par la diégèse : *listreuonta phyton* 227 (à partir de *listron*, la pelle), et *phyton amphelàkhainen* 242, mais dénote dans d’autres passages la prise en charge pour les êtres humains (XVIII 254 et XIX 127, et voir XX, 78). Nous ne devons donc pas manquer le pathos de l’équation métaphorique : soigner le verger, c’est comme prendre soin d’un fils (ou d’un être humain), ce qui en étant si discrètement évoquée par le fils reçoit une dimension particulièrement émouvante¹⁰²¹.

Ainsi, la ruse permet le jeu de mots, qui à son tour permet à Ulysse d’aller droit au but en désignant la question de l’éducation : Ulysse utilise la *mêtis* et son pouvoir de fiction – ce qu’il a fait à chaque fois, depuis son arrivée à Ithaque – pour sonder les dispositions de Laërte, en le poussant à les révéler. Il est notable que les « paroles railleuses » (XXIV, 241) qui suivent

¹⁰²¹ Pietro Pucci, « Between Narrative and Catalogue. Life and Death of the Poem », in *Mêtis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, n° 11, 1996, p. 5-24, p. 8. Je traduis. [“such a verb not only replaces the technical verbs used by the diegesis: *listreuonta phyton* 227 (from *listron*, the shovel), and *phyton amphelàkhainen* 242, but elsewhere denotes caring for human beings (XVIII 254, and XIX 127, and see XX, 78). We should not therefore miss the pathos of the metaphorical equation: caring for the orchard as caring for a son (or a human being), which through being so discreetly evoked by the son receives a special poignancy.”]

consistent essentiellement à faire jouer les apparences les unes contre les autres :

Pourtant laisse-moi dire, et ne te mets pas en colère :
Tu ne prends guère soin de toi ! Quelle triste vieillesse !
Quelle sale misère ! Et quel sordide accoutrement !
Tu es loin d'être un paresseux que son maître néglige ;
Il suffit de te regarder : tu n'as rien d'un esclave,
Ni de traits ni de taille ; on dirait plutôt un grand prince,
Un de ces hommes qui, après le bain et le repas,
Dorment douillettement, comme le font tous les vieillards.
Mais allons ! parle-moi sans feinte et réponds point par point.
(XXIV, 244-256)

Les paroles railleuses introduisent les (fausses) questions d'Ulysse sur l'identité de Laërte, qui elles-mêmes introduisent le récit (destiné à la fois à justifier ses questions et à émouvoir Laërte) d'une rencontre fictive entre le soi-disant Étranger et Ulysse. Elles ne sont pas, du reste, simplement railleuses : critiquant la négligence de son habit mais valorisant la compétence de Laërte pour la culture (à laquelle fera écho le fait que la reconnaissance aura lieu autour du nom des plantes ; le jardinage est alors un nœud réel de la filiation Laërte-Ulysse – en plus d'un symbole de la vie, de l'accroissement et de la transmission) et son allure corporelle, le fils oppose les apparences *sociales*, défavorables, et les apparences *naturelles*, favorables : le discours de raillerie est ainsi l'envers d'un discours de flatterie, qui reste implicite. Quoi qu'il en soit, ces préliminaires permettent d'introduire l'histoire de l'Étranger – qui a deux fonctions : expliquer sa propre présence, et recueillir la vérité sur les dispositions de Laërte à son égard.

Pragmatique de la fiction

D'abord, le pseudo-Étranger raconte comment il a soi-disant rencontré Ulysse ; puis Laërte pose des questions sur son fils ; dans un troisième temps le pseudo-Étranger suggère qu'Ulysse est mort ; Laërte se met à pleurer ; enfin, Ulysse lui révèle son identité. Dans ce dialogue, Ulysse ne peut rien apprendre d'autre que la nature des sentiments de Laërte ; tout le reste il le sait. Mieux : il peut les *faire advenir* – et toute la fiction qu'il met en œuvre n'est qu'une manière de provoquer les larmes du père, qui seules décideront le fils à révéler son identité.

La reconnaissance n'est ainsi possible que si le père témoigne de son affection pour le

fil. Mais pour que ce témoignage ne soit pas faussé, pour qu'il garde son objectivité, il faut que le fils (qui veut en être l'observateur) ne soit pas le destinataire de ces confidences. En se travestissant, Ulysse peut observer le père parler comme s'il n'était pas là. La fiction permet d'ouvrir un espace impossible dans lequel Ulysse peut avoir accès à une sorte d'absolu : voir ce qu'il se passe lorsque l'on n'est pas présent. C'est seulement en ayant accès à cet absolu, à cette vérité qui n'est ni faussée par sa présence ni par une quelconque focalisation, qu'Ulysse déclenche la reconnaissance, c'est-à-dire un acte performatif qui renomme la réalité, pour la faire accéder à un nouvel état plus proche de son essence. Mais ce n'est pas tout : s'il veut tester l'attachement de Laërte, il doit les déclencher par une sombre nouvelle. Par exemple, lui faire croire que son fils est mort. Cela implique évidemment que Laërte soit en face d'un étranger (et non de son fils), et que cet étranger lui révèle ne pas avoir de nouvelles d'Ulysse, pour que Laërte se mette à « sangloter sans fin » (XXIV, 317), cette libération des affects permettant à son tour à Ulysse de révéler son identité. Paraître sous les traits d'un étranger permet de trouver une solution à toutes ces contraintes : déclencher le chagrin, et en même temps avoir un accès objectif aux sentiments du père.

Comme à chaque fois, la fiction a donc une dimension illocutoire : le détour par la fiction est un acte qui fait advenir d'autres actes – il comble un manque dans la réalité en faisant advenir les conditions d'actions futures. Dans ce passage, la reconnaissance nécessite la connaissance de l'état qu'elle permet de dépasser, et la fiction est l'opérateur pragmatique de cette connaissance. En cela, Ulysse a une situation méta-diégétique : il est le maître de la fiction, celui qui sait voir ce qu'il se passe lorsqu'il n'est pas là, un équivalent du narrateur omniscient – c'est-à-dire le personnage qui est en même temps Personne (IX, 366). Ulysse a ainsi permis à son père de le reconnaître : « Mon père ! le voici, c'est moi que tu attends ! » (XXIV, 321). Et cette reconnaissance, qu'on pourrait croire de nature affective au vu des larmes de Laërte, acquiert immédiatement une fonction politique :

Ecoute-moi plutôt, nous n'avons pas une seconde à perdre.
J'ai tué tous les prétendants qui étaient au palais,
Pour les punir de leurs cruels affronts et de leurs crimes.
(XXIV, 324-326)

C'est alors que Laërte, dont les sanglots font soudain place à une raison froide, demande à Ulysse des preuves : une fois que le fils a reconnu le père (Laërte a pleuré son fils, c'est bien un père), le père doit reconnaître le fils.

La reconnaissance comme performance

Pour relancer la dynastie, Ulysse doit être reconnu par Laërte. Mais en l'absence d'Ulysse, Laërte n'est qu'un pauvre vagabond, et n'a plus rien du roi qui pourrait le reconnaître. La *mêtis* d'Ulysse, une fois encore, va débrouiller la situation. En ramenant son père à l'époque où Ulysse était enfant, il le remet dans la situation où lui, Laërte, gouvernait – la seule situation depuis laquelle il peut transmettre son pouvoir à Ulysse.

Ulysse commence par lui montrer la blessure, grâce à laquelle la servante Euryclée, déjà, l'avait reconnu. Mais la reconnaissance que demande Ulysse ne relève pas du simple transfert d'informations : les deux hommes doivent, comme plus haut avec Pénélope, rejouer leur relation (la relation de filiation). Raison pour laquelle, de lui-même, Ulysse en vient à donner une autre preuve : sa connaissance du nom des arbres, qui renvoie à un événement qu'ils ont vécu tous les deux dans son enfance, et qui vaut comme symbole de l'héritage d'Ulysse (alors que Laërte n'était pas présent lors de la scène du sanglier). Du reste, la cicatrice comme les arbres « sont signes des relations dangereuses entre père et fils, les deux ont un rapport avec la nomination et avec l'entrée de l'enfant dans le langage.¹⁰²² » Ces deux signes sont complémentaires :

La cicatrice est synonyme d'aventures héroïques, en dehors de l'*oikos*, et donc de récit épique ; le nom d'Ulysse avec son sens cryptique (« celui que l'on hait », ou bien « celui qui hait » etc.) ne découle pas seulement de l'état d'esprit dans lequel est Autolykos quand on lui demande de donner le nom à l'enfant, mais constitue un symbole des aventures et des malheurs d'Ulysse. D'autre part, les arbres sont synonymes de soins, soins pour la famille, pour la propriété familiale, pour la continuité de la famille¹⁰²³.

Cette question de la nomination n'est elle-même pas sans lien avec la *mêtis* d'Ulysse, dans la mesure où celle-ci a essentiellement à voir avec l'indétermination : renversement des apparences, ambiguïté des significations. Comme le remarque Henderson, la cérémonie de la

¹⁰²² *Ibid.*, p. 5-6. Quant au dernier point, on sait en effet (XIX, 400-410) qu'Autolykos était venu voir sa mère, lors de cet épisode du sanglier, pour trouver un nom à Ulysse. [“both scar and trees are signs of the dangerous father-son relationship, both are concerned with nomination and with the entrance of the son into language.”]

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 6. [“The scar stands for adventures, heroic deeds outside the *oikos*, and therefore for epic narration; the name Odysseus with its cryptic meaning («the hated one», or «the one who hates» etc.) not only derives from the actual mood in which Autolykos finds himself when he is asked to give the name to the little infant, but constitutes a symbolic icon of Odysseus 's adventures and misfortunes. On the other hand, the trees stand for care, care for the family, for the family estate, for the family continuity.”]

reconnaissance permet justement la mise en place d'une univocité radicale qui évince l'ambiguïté de la *mêtis* :

Si la cicatrice et les arbres sont investis avec cette force par la volonté d'Ulysse pour atteindre son père, de sorte que pour alléguer la présence à soi, il mime l'engagement corporel dans l'« impartialité » de l'acte de compter, dans ses *deixis* insistantes, et dans la marche mémorielle dans le sillage de son père par l'acte même de cet énonciation, alors on peut lire ses – leurs – nombres comme connotant une évidence monologique, une prestation identique à soi. L'extrusion de *mêtis* par ces chiffres, la pureté de leur dénotation, sert à illustrer la détermination univoque, à donner une caution à la transmission dont ils sont la garantie¹⁰²⁴.

De cette manière, si la reconnaissance a bien pour fonction de générer une univocité dans le rapport à autrui (c'est Ulysse, et personne d'autre), la nomination et le comptage valent en même temps comme symboles et opérateurs de cette univocité. Mais ce n'est pas tout, car cette expulsion de la *mêtis* est elle-même une ruse de la *mêtis* :

D'un côté, c'est vrai, l'intrication de la *deixis*, de la dénomination, de la classification et de l'énumération avec l'autorisation, la caution, la signification signification et le face-à-face paternel doit compter comme la suppression ultime de *mêtis* dans le texte. [...] Mais d'un autre côté, l'énonciation du signe est elle-même encore une autre transaction de *mêtis* dans le texte, une ruse de la transparence, de la révélation, de la véracité¹⁰²⁵.

En effet, les deux épisodes de la cicatrice et de la nomination des arbres sont des ruses pour ramener Laërte à l'époque de l'enfance d'Ulysse : alors, il était roi, et peut depuis cette position de roi reconnaître son fils, lui transmettre son pouvoir, relancer la dynastie. Se cache, ainsi, derrière la fonction d'univocité de la nomination un véritable sous-texte à déplier :

Dans l'histoire de la cicatrice, Ulysse refait vivre l'époque où le père et la mère envoyèrent leur petit garçon chez son grand-père, lorsqu'il n'était qu'un pion dans leur jeu ; quant au signe du verger, il consiste dans le fait qu'Ulysse revendique d'être le petit garçon de Laërte, en réjouant le moment où il n'était pas seulement le fils, mais plutôt « un enfant », si « enfantin » [...]. Le fils offre sa déférence, dans la mesure où sa volonté de donner le signe que son père lui demande le ramène au temps où son père lui donnait tout ce que sa petite personne a demandé : celui de la dépendance¹⁰²⁶.

¹⁰²⁴ John Henderson, « The name of the tree: recounting *Odyssey* XXIV 340-2 », in *The Journal of Hellenic Studies*, 117, 1997, pp. 87-116, p. 105-106. Je traduis. [“If scar and trees are invested with this force by the will of Odysseus to reach his father, so that to aver self-presence he mimes bodily commitment in the 'handedness' of the act of counting, in his insistent deixis, and in the remembered walk in the wake of his father across the very scene of utterance, then we can read his their—numbers as connoting a monological evidentiality, a self-identical prestation. The extrusion of *metis* from these numbers, the purity of their denotation, serves to exemplify determinacy, to connote the surety of transmission which they guarantee.”]

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 111.

Ainsi, les deux scènes de reconnaissance s'articulent pour donner à Laërte la position qui lui permet de reconnaître Ulysse, non seulement en un sens sémiotique (reconnaissance univoque que la personne qui est en face de lui est bien celui qu'il prétend être), mais en un sens politique : ce n'est pas seulement Ulysse, mais c'est son fils que Laërte reconnaît, et pas seulement son fils, mais celui à qui il donne le pouvoir (et d'abord, le pouvoir de nommer). Par le fait de rejouer la *cérémonie* de la nomination, Ulysse parvient au même résultat qu'en utilisant la fiction : il fait advenir ce qui *a priori* était impossible – à savoir que son père, qui n'a pourtant plus de pouvoir, puisse malgré tout lui donner la légitimité dont il a besoin pour gouverner.

La nomination, en ramenant le père et le fils dans le passé, donne à la reconnaissance sa dimension politique : elle est un acte d'obédience réciproque. Ruse du dépassement de l'indétermination des ruses, la cérémonie de la reconnaissance scelle une alliance qui relance la dynastie et légitime le pouvoir du roi.

Le retour de l'ordre

C'est la raison pour laquelle succède immédiatement à cette reconnaissance, l'affirmation, par Laërte, de la justice et de l'existence des dieux (XXIV, 351-352) : la justice est rétablie. Le retour d'Ulysse signifie la fin du chaos et le rétablissement de l'ordre politique ; il scelle non seulement l'alliance des hommes, mais celle des hommes et des dieux. Après que Dolios (qui représente les parents de Pénélope, puisqu'il a été donné à celle-ci par son père) aura lui aussi reconnu Ulysse et pris acte du décret des dieux (382-411), les parcours de la reconnaissance seront achevés : le socle de la dynastie est recomposé. La Renommée peut alors se déployer, comme si l'histoire était finie :

Pendant que dans la salle ils étaient tous à leur repas,
La Renommée allait colporter la nouvelle en ville,
Contant la mort des prétendants et leur affreux destin.
(XXIV, 412-414)

La scène finale de la *stasis* (guerre civile) peut dès lors proposer l'image de la coopération filiale au service du *kleos* familial :

Télémaque, au moment de se jeter dans la mêlée
Où se distinguent les meilleurs, garde-toi d'entacher [κατασχύνειν, *kataskhunein*]

Le renom des aïeux [πατέρων γένος, *paterôn genos*] ; car à travers le monde entier
On a vanté jusqu'à ce jour leur force et leur courage.
(XXIV, 506-509)

Le thème du héros se branche ici à celui de la patrie : c'est le *paterôn genos* qui doit accéder à l'immortalité. En montrant Laërte, Ulysse et Télémaque se battant côte à côte, la bataille finale présente l'image de cette dynastie recomposée :

[...] Laërte s'écria :
« Dieux bons ! Quel beau jour c'est pour moi ! Et que je suis heureux !
Voir mon fils et mon petit-fils faire assaut de courage !
[τ' ἀρετῆς πέρι δῆριον ἔχουσιν, *t'aretês péri dêrin êkhousin*] »

(XXIV, 513-515)

Le grec τ' ἀρετῆς πέρι δῆριον ἔχουσιν signifie « avoir de l'excellence en ce qui concerne la bataille ». Le fils, en faisant preuve de son *aretê* aux côtés du père, prouve qu'il est digne de lui succéder. Par ces paroles, celui-ci reconnaît cette excellence, sa vertu propre, et pousse l'auditoire à faire de même.

*

En le rendant à même de voir ce qu'on ne peut pas voir et de faire advenir ce qui semble d'abord impossible, la *mêtis* d'Ulysse apparaît comme un instrument de la reconnaissance, au service de la reconstitution des alliances relançant la dynastie. S'il s'agit là de la proposition particulière de l'*Odyssée*, il n'en reste pas moins qu'elle s'épanouit, comme les autres épopées, dans le cadre d'une pensée politique qui compose peu à peu le commun, en faisant jouer (l'une pour l'autre et l'une contre l'autre) l'alliance et la filiation. Mais ce n'est pas tout : le fait que les scènes de reconnaissance prennent l'allure de cérémonies leur confère un caractère public – ne serait-ce que par rapport aux auditeurs qui en revivent chaque étape, les unes après les autres. En cela, elles sont à la fois, intradiégétiquement, la reconnaissance d'un personnage par un autre, et extradiégétiquement, celle d'une posture par une assemblée. Plus qu'un acte interpersonnel dont la valeur tiendrait au cadre privé du foyer dans lequel il a lieu, la reconnaissance est avant tout un acte public, par lequel une communauté décide de la nature de ses valeurs. Exemple privilégié, le *Râmâyana* montre de manière parfaitement explicite que le public auquel se destine la cérémonie de la reconnaissance est une figuration

intradiégétique de l'assemblée des auditeurs.

c. La reconnaissance du public

Une fois la guerre gagnée contre Ravana, on amène Sita à Rama. Celui-ci, de manière inattendue pour l'auditeur (qui a comme assisté, par le récit des scènes précédentes, à la vertu de Sita, et qui la sait donc irréprochable), la répudie. Après avoir reconnu son innocence, la résistance de la « rumeur » à admettre l'innocence de Sita le pousse à la répudier une seconde fois. Seule la reconnaissance publique de la fidélité de son épouse pourra ouvrir la voie, par l'intermédiaire de la reconnaissance des fils de Sita, à la constitution de la dynastie.

Première répudiation et reconnaissance privée

Voici le discours de Rama :

Mais je veux *que l'on sache* [...] que cette expédition guerrière réussie grâce à la vaillance de mes amis n'a pas été entreprise pour toi ! J'ai voulu éviter *le blâme qui nous guettait* et laver l'humiliation de mon illustre famille. Il plane un doute sur ta conduite, et tu te tiens en face de moi ! Te voir m'offusquer, comme la lumière blesse un œil malade ! Va donc ou bon te semblera ; je te congédie, fille de Janaka ! [...] Quel homme issu d'une noble lignée reprendrait une femme qui a séjourné dans la maison d'un autre, même s'il a le cœur plein de passion pour elle ? (p. 1183, je souligne)

Dans les motifs de cette répudiation, deux éléments sont à souligner : d'une part, que l'infidélité éventuelle de Sita porterait le blâme *sur* toute la famille, d'autre part, que ce blâme serait porté *par* la rumeur collective. Comme si la noblesse de la lignée se fondait sur la vertu de l'alliance, et la pureté de la collectivité sur la vertu de la lignée. Et si ces deux motifs rentrent en compte dans le discours de Rama, c'est à cause d'une double incertitude quant à la fidélité de sa femme : sa propre incertitude, et celle de la collectivité (de la rumeur).

À l'exil, Sita préfère le bûcher. C'est une ordalie qui va révéler sa vertu : après que Brahma aura annoncé à Rama sa propre nature divine (p. 1187-1188), le Feu prend forme humaine pour lui rendre Sita. Sous la forme de Pavaka, « le témoin de l'univers », il annonce alors à Rama : « Voici ta Vaidehi, Rama ; elle n'a point péché, ni en paroles, ni dans son cœur, ni en pensée, ni par ses regards [...]. Reprends, je te l'ordonne, la princesse de Mithila : elle

est parfaitement pure, sans péché, et ne mérite aucun reproche. » (p. 1188)

Pourtant, si son incertitude est levée, la rumeur, elle, continue de suggérer que la lignée de Rama est souillée. En effet, lorsque Rama demande quels chants et quelles histoires circulent sur son compte aux aèdes du pays, on lui apprend que « les habitants », s'il valorisent son comportement dans la guerre, regrettent qu'il ait repris Sita auprès de lui : « Mais quel bonheur, disent-ils, a-t-il gagné en son cœur à serrer dans ses bras Sita que Ravana avait auparavant tenu contre lui après l'avoir emmenée de force ? » À cette nouvelle, Rama est dépité : « Quiconque voit son déshonneur ainsi répandu par le monde tombe dans les régions inférieures aussi longtemps que circulent les rumeurs. Le déshonneur est blâmé par les dieux, tandis que l'honneur est vénéré dans les mondes. » (p. 1335)

Deuxième répudiation et reconnaissance publique

Pour la deuxième fois, Rama va donc répudier Sita. Non plus parce qu'il n'a pas confiance en elle, mais parce que l'incertitude publique le contraint à le faire : « Redoutant l'opprobre, je ne vois pas comment je puis garder la fille de Janaka. » (p. 1335) Et pour la deuxième fois, Sita va faire preuve de sa vertu, en acceptant la répudiation :

« Tu sais que Sita est pure en réalité, Raghava, et qu'elle t'a toujours été d'une dévotion absolue. Pourtant tu m'as répudiée, héros, dans la crainte du déshonneur et parce que les gens te critiquaient et colportaient des rumeurs sur ton compte. Mon devoir est de t'éviter cet opprobre, car tu es mon salut suprême. » (p. 1339)

Le récepteur du *Râmâyana*, sans doute, ne peut qu'être choqué par une telle injustice, et cette épopée a peut-être pour rôle de cultiver l'esprit critique de son public¹⁰²⁷. Mais avancer cela, ce serait oublier que l'auditeur traditionnel, connaissant déjà l'histoire (et l'identité des fils de Sita présentés dès le premier chant), sait que le poème n'en reste pas à cette répudiation : la fin du récit va retourner, de manière extrêmement subtile, l'apparente injustice de la rumeur publique.

En effet, au moment de la répudier, Rama a choisi d'envoyer Sita à l'ermitage de Valmiki (p. 1335), traditionnellement présenté comme étant l'auteur du *Râmâyana* lui-même. Et en même temps qu'elle fait annoncer à Rama qu'elle accepte d'être répudiée, Sita laisse

¹⁰²⁷ C'est la thèse de Cristiano Grottanelli, « The King's Grace and the Helpless Woman: A Comparative Study of the Stories of Ruth, Charila, Sītā », in *History of Religions*, Vol. 22, n° 1 (Aug., 1982), pp. 1-24, p. 24.

entendre qu'elle est enceinte : « tu auras sans doute remarqué que je n'ai pas eu mes règles ce mois-ci. » (p. 1340) C'est ainsi que l'épopée raconte comment Valmiki va bénir les deux jumeaux de Rama (p. 1367) et en faire ses disciples, leur apprenant l'art et la manière de chanter à leur propre père la geste qui raconte ses exploits (p. 1408). Ce faisant, ils vont chanter devant le roi et son peuple l'histoire de la pureté de Sita, si bien que Rama va relancer la question de la reconnaissance publique de sa pureté : « Si la conduite de Sita est irréprochable, si elle n'a commis aucune faute, je souhaiterais qu'elle vienne ici se justifier, si Valmiki le veut bien. [...] Dans ce cas, Maithili [Sita], la fille de Janaka, viendrait ici demain matin prêter serment au milieu de cette assemblée et devant moi, pour être lavée de tout soupçon. » (p. 1411) Comme dans l'*Odyssée*, s'achevant sur le déploiement de la Renommée (XXIV, 412), la reconnaissance épique est un acte essentiellement public.

De la reconnaissance à la dynastie

C'est finalement Valmiki, l'auteur du *Râmâyana* lui-même, qui vient à l'intérieur du *Râmâyana* assurer Rama de la fidélité de Sita. Prétendant n'avoir jamais dit un mensonge (p. 1413), il est, comme l'aède des épopées grecques, un maître de la vérité. L'épopée, qui n'est rien que le récit de la pureté de Sita, s'affirme alors non seulement comme la parole véritable, mais met en scène la manière dont le roi lui-même et finalement le peuple tout entier se rapportent à elle comme source digne de confiance. L'auditeur, qui vient de l'entendre (nous sommes à son dénouement) est d'autant plus invité à croire le contenu de son histoire. Car en effet, « Raghava [Rama] entouré de toute sa cour » répond à Valmiki un discours qui finit de laver Sita des soupçons de la rumeur publique :

« Qu'il en aille ainsi que tu le dis, fortuné brahmane, versé dans la connaissance des devoirs ! Je fais entière confiance à tes paroles sans défaut, lui dit-il. Vaidehi [Sita] m'avait déjà assuré de sa bonne foi, devant les dieux, et je l'avais reprise chez moi après qu'elle eût prêté serment. Mais la rumeur publique eut finalement raison de moi et je répudiai Maithili. Ce fut par crainte du peuple et bien que je fusse convaincu de l'innocence de mon épouse que j'envoyai Sita en exil ; daigne me pardonner cette décision. Je reconnais comme mes fils les jumeaux qui ont chanté devant nous [...]. » (p. 1414)

Par suite, le *Râmâyana* raconte le sentiment qui traverse la foule, l'intervention des dieux, et le serment de Sita : l'épopée remplace la simple rumeur par une vérité collective, qui ajoute à

la reconnaissance des époux l'un par l'autre la reconnaissance de la pureté de leur alliance par la communauté.

De manière symptomatique, la reconnaissance publique de l'alliance débouche immédiatement sur celle de la filiation : la vertu de Sita implique que ses deux fils sont aussi ceux de Rama. Plus intéressant encore, la reconnaissance publique de la vertu de Sita aboutit à une alliance qui n'est pas une union, puisque la déesse est ravalée par la Terre. Cette disparition de Sita a beau plonger Rama dans la douleur, Brahma lui répond que leur réunion n'a pas lieu sur Terre mais « dans le Ciel » (p. 1416) et plus encore dans « ce poème, le plus extraordinaire des poèmes » (p. 1416). L'amour n'est qu'un prétexte à la reconnaissance, la figure sensible d'une alliance dont la valeur est politique, et idéale.

*

Si l'épopée pense, le contenu pensé diffère nécessairement selon les épopées ; si malgré tout le genre implique un *mode* de pensée, celui-ci doit se retrouver à l'identique malgré la pluralité des œuvres. En l'occurrence, nous avons cru pouvoir affirmer que la pensée de l'épopée est *politique* – et ce quel que soit le contenu de son opération noétique. En un premier sens, parce qu'elle met au cœur de sa réflexion, quitte à lui donner une apparence métaphorique, le problème du bon roi, afin de décider des vertus politiques souhaitables. Mieux : en utilisant deux concepts centraux de l'anthropologie de la parenté, nous avons montré que l'épopée concevait l'alliance comme un moyen de la filiation, et la filiation comme un type d'alliance. Au cœur de cette double opération, la cérémonie de la *reconnaissance* transforme, sous l'ouïe des auditeurs, les individus dont les postures sont sélectionnées en fondateurs de dynasties. Sa dimension illocutoire, permettant de représenter, intradiégétiquement, la décision des valeurs opérée par l'épopée et son assemblée elles-mêmes, finit de donner à l'épopée sa puissance politique – non seulement sur le monde fictif, mais sur le monde réel de l'aède et des auditeurs.

CHAPITRE 2

ÉTHIQUE (DU ROMAN)

Nous avons conclu la noétique en montrant que le roman, dans la mesure où il se faisait expérience de la conscience, proposait une expérience *éthique* plus que *politique*. Au contraire de l'épopée, dont les histoires de guerre et de voyage servent essentiellement de cadre narratif pour représenter l'incertitude ontologique dans laquelle les héros sont sommés de trouver une issue, dans des épreuves qui métaphorisent la crise que traverse la société depuis laquelle on les chante et dont elle essaie de sortir en les chantant, le roman ne propose pas de trouver une issue au problème commun. La polyphonie qui le caractérise fait exploser le monde, disséminé dans la pluralité des consciences des personnages – si bien que, lorsque le roman parle de politique, c'est toujours depuis un point de vue singulier et qui n'a valeur que symptomatique.

Éthique et politique

La thèse selon laquelle le roman ne fait pas de politique peut être *a priori* déroutante. Elle ne signifie pas que les romans ne peuvent énoncer des thèses politiques ou qu'ils ne peuvent représenter des hommes ou des événements politiques – ce qui serait absurde. Elle signifie que, même lorsqu'ils le font, c'est toujours selon une perspective qui met ces événements à distance ou fait de ces opinions des symptômes, et jamais pour défendre une conception du mode d'organisation optimal de la société. Si cela est bien lié au genre romanesque, comme nous le pensons, on trouvera toujours un écart entre les conceptions positives d'un auteur telles qu'il les présente dans un traité philosophique, et la politique telle qu'elle est présentée dans un roman. C'est ainsi que l'on peut comprendre, par exemple, « l'écart à première vue irréductible entre la société démocratique décrite dans *Le Contrat social* et la société fortement hiérarchisée, encore féodale par de nombreux aspects, que dirigent les époux Wolmar à Clarens¹⁰²⁸ » – cet écart étant encore sans doute amoindri par le caractère si peu

¹⁰²⁸ François Champy, « Les relations de pouvoir à Clarens : un équilibre voué à l'échec ? », in *Dix-huitième*

romanesque, et si politique, de *La Nouvelle Héloïse*. Plus largement, on peut considérer que le schème praxéonomique du roman repose sur une opposition structurelle entre l'individuel (représenté par le personnage principal) et le collectif, ou encore entre le privé et le commun, qui empêche au genre de faire de la politique – et le constitue même comme critique de la politique.

Le roman, donc, ne fait pas de politique. Il propose, au contraire, un chemin éthique : celui de la sécession – on entend par là le fait, pour un personnage, de cesser de partager les valeurs et les pratiques communes, jugées galvaudées, pour tâcher d'accéder à une vertu authentique – un salut. On pourra montrer, du reste, que la littérature romanesque a proposé des types variés de sécession et de salut : du renoncement au monde dans les romans dévots à l'anarchisme désabusé du *Voyage au bout de la nuit*, il y a du chemin. Mais dans tous les cas, il s'agit de tourner le dos au monde commun, et de chercher le salut – là dans la vérité divine, ici dans la vérité individuelle. C'est là son mode de pensée. Il n'est bien sûr pas sans lien avec les autres dimensions, économique et sémiotique, du dispositif : le roman sépare *de facto* son lecteur du groupe, on l'a vu, et le pousse à superposer, dans la « lecture littéraire », intérêt affectif et réflexion critique. À différentes époques, différents courants de pensée ont pu considérer qu'un tel dispositif pouvait servir leur cause – qu'il s'agît pour eux de convertir, d'émanciper, etc. À tous les âges, la stabilité du dispositif a offert une résistance au moins partielle à ces intentions, comme nous l'avons vu dans le « contrepoint » précédent.

L'« âge d'or »

À partir du XIX^{ème} siècle, tout se passe comme si l'éthique des Lumières, prenant conscience que le roman pense par sécession – et offre donc une forme adéquate à une pensée de l'émancipation, décidait de se fixer dans ce genre, et d'en chasser les contenus de l'éthique dévote. Synchronisant le fond (l'émancipation) et la forme (la sécession), le roman apparaît alors comme une forme pleinement légitime :

Le roman, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, entre dans un nouveau stade de son histoire et de son développement. Le genre y acquiert une légitimité esthétique et institutionnelle qui lui était jusqu'alors refusée ; *il cesse de se désavouer lui-même* ; il s'affranchit de ses prétextes épiques, historiographiques et documentaires, pour

affirmer son irréductibilité¹⁰²⁹.

C'est en réaction à cet « affranchissement » du roman élitare, qui décrit son « âge d'or », que nous pourrions comprendre l'émergence du roman populaire (comme on le verra dans le « contrepoint »). En tant que cette pensée narrative de l'« émancipation », relative au salut de l'individu, implique de sa part un arrachement qui le pousse à rejeter comme vaines les préoccupations du monde public, elle est éthique : l'« âge d'or » du roman correspond ainsi à la période où les intentions correspondent le mieux à ce que peut le dispositif. Autrement dit, au dix-neuvième siècle, les romans « marchent » mieux parce que la pensée qui essaie de s'y formuler est en phase avec l'effort du genre, qui devient particulièrement efficace à formuler ce dont par ailleurs les lecteurs ont besoin de comprendre.

Si l'« âge d'or » du roman correspond bien à la rencontre du dispositif praxéonomique de sécession et des intérêts d'une époque essayant de penser l'émancipation, on peut comprendre pourquoi l'étude du fonctionnement narratif des deux relations anthropologiques de l'alliance et de la filiation, dans les romans du XIX^{ème} siècle, met en évidence le fait que, contrairement au « tricotage » épique, le schème romanesque consiste en un « détricotage » du corps intermédiaire (l'alliance y sert à s'émanciper de la filiation). Ici comme là, le genre met au cœur de sa praxéonomie un dispositif pragmatique : à la *reconnaissance* épique s'oppose le *malentendu* romanesque, qui performe la sécession du lecteur en faisant de l'acte de lecture une manière de s'émanciper, par le fait, du sens commun. Figure particulière de *sécession* postérieure à celle la *dévotion* chrétienne, l'*émancipation*, portée par les romans de l'« âge d'or », nous apparaîtra ainsi comme la clé praxéonomique du roman – où s'exprime la fusion de l'idéologie du temps (essayant d'instrumentaliser le genre) et du dispositif, dans ses dimensions économique, sémiotique, praxéonomique. Comme le note Ernesto Laclau dans *Emancipation(s)*, en effet, ce concept suppose à la fois la pré-existence d'une identité libre *en droit* mais *en fait* bafouée, identité qu'il s'agit alors de retrouver : « sans cette pré-existence il n'y aurait aucune identité que l'on pourrait réprimer ou dont on pourrait empêcher le développement, et la notion même d'émancipation serait privée de toute signification.¹⁰³⁰ » Or, si nous tirons de l'opposition entre la vérité individuelle et l'inauthenticité de la communauté

¹⁰²⁹ Ugo Dionne, *op. cit.*, p. 362. Je souligne.

¹⁰³⁰ Ernesto Laclau, *Émancipation(s)* [1996], London, Verso, 2007, p. 3. Je traduis. [“without this pre-existence there would be no identity to repress or prevent from fully developing, and the very notion of emancipation would become meaningless.”]

l'idée que le roman est l'histoire d'une émancipation (éventuellement impossible), cela explique pourquoi, comme le notait Lukács, les personnages de roman « sont toujours en quête¹⁰³¹ », et pas, par exemple, en errance : il s'agit pour eux de chercher à réaliser une vérité qu'ils contiennent. Mais ce n'est pas tout : nous comprenons également les raisons pour laquelle la noétique du roman a fait apparaître la structure d'une phénoménologie de la conscience, qui s'éduque jusqu'à accéder à une vérité qu'elle possédait d'abord en puissance.

Nous nous pencherons donc tout particulièrement sur ces « romans d'émancipation », qui nous semblent être comme la quintessence de ce que peut la praxéonomie romanesque. Mais la quintessence n'épuise pas le genre ; une courte présentation de quelques romans du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle (ainsi que des développements sur le roman historique et le roman populaire, dans le « contrepoint ») aura pour tâche de complexifier le modèle, en montrant malgré tout que les « romans de la Dévotion » relèvent eux aussi d'un mode de pensée s'articulant autour des catégories de la sécession et du salut. Après avoir étudié les raisons qui font que le roman est ainsi par nature éthique (même lorsqu'il parle de politique), nous montrerons dans un deuxième temps comment il s'instancie dans les textes comme un détricotage de l'alliance et de la filiation. La prise en compte du malentendu, dans un troisième moment, finira de mettre en évidence, par contraste avec la reconnaissance qui est centrale dans l'épopée, les différences qui séparent les deux genres.

1. L'éthique contre la politique

Le schème narratif du roman, on l'a vu, relève de l'expérience de la conscience. Du point de vue de la praxéonomie, ce schème peut se traduire ainsi : le personnage, depuis une situation aliénée du fait de sa compromission avec le (vil) monde, fait sécession. Cette rupture l'emmène, de façon plus ou moins compliquée, au cours d'un chemin plus ou moins parsemé d'embûches et plus ou moins caractérisé par la fausse conscience, à pouvoir envisager un salut qui ne dépende plus du monde. Ce récit éthique, s'il peut éventuellement thématiser la question politique, ne le fait jamais que d'une manière critique – puisque celle-ci est vue par le roman comme la gestion des intérêts du monde. Pour le montrer, nous étudierons quelques œuvres de l'histoire du roman, qui tiennent moins sans doute leur exemplarité de leur

¹⁰³¹ Georg Lukács (1989), p. 54.

représentativité que de leur efficacité : c'est parce que *Robinson Crusoé*, *La Nouvelle Héloïse*, *Pride and Prejudice*, *Le Rouge et le Noir* ou *Madame Bovary* sont particulièrement réussis (au sens que nous avons défini plus haut), et non parce que ce sont des livres moyens, qu'ils permettent mieux de mettre en lumière le fonctionnement praxéonomique du roman. Le fait qu'ils ne soient pas représentatifs de la profusion de leur temps importe donc peu : reconnaître en eux des chefs-d'œuvres signifie que l'on considère qu'ils « marchent » particulièrement bien – autrement dit que le dispositif y trouve une forme d'aboutissement ; c'est donc en étudiant ces œuvres, dans lesquelles le roman parvient à réaliser en acte (de pensée) ce qu'il contenait en puissance (de dispositif), que nous observerons le mieux l'effort à l'œuvre.

a. La sécession et le salut

On peut distinguer deux figures principales de l'opposition éthique telle que le genre romanesque la met en place, figures regroupant plus ou moins des périodes historiques correspondant aux deux phases du roman (jusqu'à Rousseau, après Rousseau) que nous avons distinguées. Beaucoup d'autres sous-genres de la pensée éthique sont possibles, sans doute, mais ces deux-là nous semblent particulièrement structurants. Dans un premier temps, l'opposition édifiante de l'individu et du monde doit se résoudre dans un redressement de l'individu ; dans un second temps, l'opposition ironique de l'individu et de la société doit se résoudre dans une émancipation de l'individu.

Le roman prémoderne

Avant de montrer, par l'exemple de *Robinson Crusoé*, comment le roman, avant la révolution française, oppose individu et communauté au service d'un effort de redressement moral, suivons Thomas Pavel dans le tableau très complet qu'il propose de ses origines praxéonomiques.

Les origines praxéonomiques du roman prémoderne

Comme l'a montré Thomas Pavel, l'éthique romanesque trouve l'opposition fondamentale qui

la structure (entre l'individu et le monde commun) dans l'ontologie judéo-chrétienne, selon du reste une pluralité de figures qui définissent les sous-genres du roman pré-moderne :

L'émergence du roman n'est possible que dans un monde qui a découvert sa propre unité, la liberté du moi et la force infinie de la divinité unique. Ces découvertes et l'immense dislocation qu'elles ont provoquée dans l'organisation du monde, dans la compréhension des normes morales et dans la *psychè* individuelle ont donné lieu, dans l'imagination anthropologique prémoderne, à trois figures distinctes : l'ermite, le peuple élu et le couple prédestiné¹⁰³².

Si l'on voit plus clairement dans les figures de l'ermite et du couple prédestiné (que développera le roman hellénistique) l'opposition à l'œuvre entre l'individu et la communauté, ces trois figures sont tout autant constituées par l'idée d'une coupure nécessaire avec les valeurs mondaines des sociétés politiques empiriquement constituées. On trouve peut-être ici la raison pour laquelle Auerbach, dans le premier chapitre de *Mimésis*, voyait dans le récit de l'histoire d'Abraham une manière plus moderne de décrire la réalité que dans celui de la cicatrice d'Ulysse : comme le fera plus tard le roman à propos de l'individu, l'élection qui succède au sacrifice d'Abraham « magnifie à l'échelle collective le privilège de l'extramondanité et confère à la descendance d'Abraham, prise dans sa totalité, le caractère d'exception et l'invulnérabilité symbolique réservée d'ordinaire aux seuls ascètes et ermites.¹⁰³³ » Autrement dit : l'Ancien Testament ne serait pas caractérisé par un rapport plus *moderne* à la réalité, mais par un mode de pensée plus *romanesque*.

Quoiqu'il en soit, le roman se constitue comme un espace de problématisation narrative de l'organisation sociale, *a fortiori* dans les romans hellénistiques qui font de l'amour une force d'opposition à la politique : « les personnages découvrent que leur amour n'est pas entièrement de ce monde [...]. Si les tyrans n'ont pas de prise sur l'amour, c'est que la vie privée tisse ses propres attaches, indestructibles, avec le divin. [...] L'amour humain est une étape sur le chemin du salut personnel.¹⁰³⁴ » C'est cette figure de l'amour comme arrachement à la politique et alliance avec le divin qui, des *Éthiopiennes* d'Héliodore, sera reprise et développée par le roman pastoral – qui doit être considéré comme ayant « pour objet de réflexion les rapports entre la norme transcendante, le soi et le monde¹⁰³⁵ », l'existence d'un idéal extramondain étant précisément l'outil permettant à l'individu de se constituer

¹⁰³² Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 53.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰³⁴ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, Paris, Gallimard, 1996, p. 223-224.

¹⁰³⁵ Thomas Pavel (2003), p. 89.

éthiquement dans le rejet du commun.

À suivre Pavel, la suite de l'histoire du roman serait caractérisée, avec le picaresque, par une problématisation de l'imperfection humaine revenant finalement, du point de vue praxéonomique, au même que l'opération des romans idéalistes (on représente ironiquement une humanité déchue plutôt qu'une humanité exemplaire de façon édifiante), et avec la nouvelle, qui présente par induction les conséquences de la coupure de l'individu avec son milieu¹⁰³⁶. Dans tous les cas, le roman est caractérisé par la primauté et l'extériorité de l'idéal. Pour conséquence, le roman prémoderne pense l'individu comme séparé de son milieu, mais ne valorise ni l'un ni l'autre : c'est l'idéal que doit s'efforcer de rejoindre l'individu qui est valorisé. Comme cet idéal, porté par la religion, devrait être commun à tous (mais pas mondain), on peut dire que le roman propose de résoudre l'opposition de l'individu et de la communauté dans la figure du *redressement moral*. Par cette expression, nous entendons le fait que la critique romanesque des valeurs purement mondaines, qui passe par la sécession, n'aboutit pour autant pas à un rejet de l'idéal collectif, mais à un repli intérieur qui suit lui-même les valeurs du collectif (en tout cas, celles de la religion dominante), valeurs que le collectif aurait eu tendance à oublier en s'abîmant dans le mondain.

Le roman prémoderne se propose ainsi, dans un double mouvement, de critiquer les valeurs collectives en tant qu'elles sont mondaines, et en même temps de dénoncer la volonté individuelle de s'opposer définitivement à la communauté : la sécession n'y est jamais qu'une fiction (pour problématiser les mœurs du monde) temporaire (si le monde est pêcheur, son idéal est juste). Un moyen, jamais une fin en soi. Le roman n'utilise donc ce schème qu'au nom d'une troisième position, celle de la spiritualisation morale de l'individu – par l'Idéal collectif qui prend la forme de la religion instituée. Dans cette dialectique à trois temps (critique du mondain, expérience de la sécession, réaffirmation de l'idéal collectif) que nous appelons *redressement moral* et dont la sécession n'est qu'un moment, le roman se fait instrument de légitimation de l'idéal social par dénonciation des vices mondains.

C'est ce que l'on retrouve exemplairement dans les « romans dévots », dont on a vu qu'ils apparaissent à la fin du XVI^{ème} siècle : « tous dus à des ecclésiastiques, [ils] n'offrent pas de doute sur leur pure fonctionnalisation idéologique et politique à un moment où les affrontements religieux suscitent des textes de propagande auxquels se rattachent

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 115.

explicitement ces écrits.¹⁰³⁷ » On s'en souvient, ces romans dévots espéraient faire de « la séduction romanesque [...] une arme au service de la Réforme catholique¹⁰³⁸ ». Or, si le roman est bien la forme littéraire d'une éthique de la sécession, on comprend que c'est avec et contre ce genre que les romans dévots aient eu à lutter pour opérer leur effort de « redressement moral ». C'est la raison pour laquelle les romans de la modernité naissante (XVII^{ème}, XVIII^{ème} siècle), poursuivant cette ambition, et utilisant la séduction romanesque pour toucher les hommes et les femmes déchus, seront contraints de proposer des « expériences fictives de sécession » (puisque c'est la forme du roman) problématisant l'idéal collectif et aboutissant, finalement, à un redressement moral (une réaffirmation de l'idéal). Cette manière de réaffirmer l'idéal collectif fait de la sécession un moment nécessaire, parce que le monde est pécheur, mais *en tant que tel* immoral, parce que son idéal est juste. C'est la raison pour laquelle nous parlons de « performance par l'absurde » : comme dans un raisonnement par l'absurde, l'expérience de sécession, présentée comme une chute, aboutit à la confirmation de l'idéal collectif.

Praxéonomie de Robinson Crusoé

D'après Marthe Robert, *Robinson Crusoé* peut être considéré comme le premier roman moderne, « en ceci qu'il reflète avec beaucoup de clarté les tendances de la classe bourgeoise et commerçante issue de la Révolution anglaise.¹⁰³⁹ » Comme l'auteure considère elle-même que le roman ne se contente jamais vraiment de refléter, puisqu'il « se propose de déplacer » toutes « les catégories humaines » qui s'élaborent dans « la société »¹⁰⁴⁰, ce n'est sans doute pas dans l'expression de ces tendances qu'il faut voir sa dimension proprement romanesque. En l'occurrence, c'est plutôt dans le mode de cette expression que constitue son appartenance générique, et dans ce que l'utilisation de celui-ci change, finalement, à l'idéologie en question. En l'occurrence, il transforme, dans une performance par l'absurde, les « tendances de la classe bourgeoise » en enjeu éthique fondamental.

Le roman s'ouvre ainsi sur le thème de l'opposition frontale de l'individu (le

¹⁰³⁷ Nancy Oddo, (2002b), p. 222.

¹⁰³⁸ *Ibid.*

¹⁰³⁹ Marthe Robert, *op. cit.*, note 1, p. 11-12.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

personnage Robinson, par ailleurs narrateur) et de son milieu familial :

Troisième fils de la famille, et n'ayant appris aucun métier, ma tête commença de bonne heure à se remplir de pensées vagabondes. Mon père, qui était un bon vieillard, m'avait donné toute la somme de savoir qu'en général on peut acquérir par l'éducation domestique et dans une école gratuite. Il voulait me faire avocat ; mais mon seul désir était d'aller sur mer, et cette inclination m'entraînait si résolument contre sa volonté et ses ordres, et malgré même toutes les prières et les sollicitations de ma mère et de mes parents, qu'il semblait qu'il y eût une fatalité dans cette propension naturelle vers un avenir de misère¹⁰⁴¹.

Le roman propose donc une expérience fictive de sécession, et ce sur deux niveaux. Au niveau moral, parce que le jeune homme n'obéit pas à son père – et au niveau physique puisqu'il devra de fait *vivre* absolument seul sur son île. L'enjeu éthique est alors de convaincre le lecteur que cette opposition de l'individu à son milieu n'est pas la bonne solution : comme dans une démonstration par l'absurde, *Robinson Crusoé* montrerait les conséquences néfastes de la désobéissance, c'est-à-dire que « l'ordre est sans cesse menacé par le désordre¹⁰⁴² ». De ce désordre moral, la première tempête proposerait une allégorie. Et, en effet, Robinson y semble comprendre la folie de son geste, qui aura consisté, en niant l'autorité de ses parents, à nier l'Idéal dont cette autorité n'était que le relais dans le monde :

Je commençai alors à réfléchir sérieusement sur ce que j'avais fait et sur la justice divine qui frappait en moi un fils coupable. Tous les bons conseils de mes parents, les larmes de mon père, les paroles de ma mère, se présentèrent alors vivement en mon esprit ; et ma conscience, qui n'était point encore arrivée à ce point de dureté qu'elle atteignit plus tard, me reprocha mon mépris de la sagesse et la violation de mes devoirs envers Dieu et mon père (p. 8).

Ce passage est intéressant, parce que le récit y confronte quatre temps différents de l'histoire de Robinson : le moment de la tempête (t-2 : « je commençai à réfléchir »), celui qui précède la tempête (t-1 : « ce que j'avais fait »), la période où Robinson sera sur l'île (t-3 : « ce point de dureté qu'elle atteignit plus tard »), et la fin de l'histoire (t-4, depuis laquelle parle le narrateur, revenu de son périple). La confrontation de ces moments propose deux figures au lecteur : l'opposition à ses parents en (t-1) aboutit à une révélation sur la nature de la justice divine en (t-2), alors que le naufrage et l'endurcissement en (t-3) aboutira à un « oubli de

¹⁰⁴¹ Daniel Defoe, *Robinson Crusoé* [1719], trad. fr. P. Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, vol. 1, p. 2.

¹⁰⁴² Claude Fierobe, « Rébellion et récit dans deux romans de Defoe : Robinson Crusoe et Roxana », in *Rebelles dans le monde anglo-américain aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles*, Actes du Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles, 1987. pp. 101-114, p. 102.

Dieu », une véritable « déchéance » au sens augustinien¹⁰⁴³ : se couper de Dieu est un cercle vicieux qui entraîne le pécheur dans l'impossibilité même de voir qu'il est dans le faux.

Aussi, on peut comprendre le sens du roman de Defoe : grâce à la retraite sur l'île, Robinson fait l'expérience d'une sécession mondaine (il vit loin de tous, et notamment de ses parents) qui permet de problématiser la vanité du monde, mais qui est également dangereuse (elle éloigne de l'Idéal, dont le père est le représentant dans le monde). Tout le roman aura dès lors pour enjeu de montrer que si le monde n'est pas en tant que tel le lieu de la vérité (affirmation de l'idéal), la sécession n'est pas la véritable solution : seule une sortie du monde au nom de l'Idéal serait justifiée (comme dans les derniers chapitres de *La Princesse de Clèves*). Ainsi Robinson-Narrateur aura-t-il soin de montrer que la sécession est en tant que tel un grave péché, puisque la critique du monde qu'elle contient aboutit à un renoncement à l'Idéal :

J'ai été dans toutes les circonstances de ma vie un exemple vivant de ceux qui sont atteints de cette plaie générale de l'humanité, d'où découle gratuitement la moitié de leurs misères : j'entends la plaie de n'être point satisfaits de la position où Dieu et la nature les ont placés. Car sans parler de mon état primitif et de mon opposition aux excellents conseils de mon père, opposition qui fut, si je puis l'appeler ainsi, mon péché originel, n'était-ce pas un égarement de même nature qui avait été l'occasion de ma chute dans cette misérable condition ? (p. 296)

La comparaison avec le péché originel est on ne peut plus éloquente : l'histoire de Robinson reprend le schème narratif de la Bible¹⁰⁴⁴ : elle consiste en l'exposé du temps qu'il faut à une âme pécheresse (dont la sécession est une chute) pour retrouver le droit chemin. L'expérience de sécession dans le roman vaut donc comme apologie de l'Idéal, par une performance fictive qui est la forme narrative d'un argument par l'absurde : « Dans tout le cours de ma vie solitaire je ne désirai jamais si ardemment la société des hommes, et je n'éprouvai jamais un plus profond regret d'en être séparé. » (p. 309) Mais de la même manière que sans M. de Nemours, la princesse de Clèves n'aurait pas eu la force de se retirer dans un face à face avec Dieu, sans cette chute, Robinson n'aurait jamais connu le salut.

C'est ce salut que présente la deuxième partie du roman (de nos jours oubliée de bien des éditions de *Robinson Crusoé*). Bien sûr, lorsque Robinson revient sur l'île où il avait échoué pour l'organiser selon les principes « de la nature » (c'est-à-dire de l'idéologie

¹⁰⁴³ Voir Augustin, *Les Confessions*, livre VIII.

¹⁰⁴⁴ Voir Marthe Robert, *op. cit.*, p. 134 sq.

bourgeoise), on pourrait croire que l'enjeu est plus directement politique qu'éthique. Mais c'est encore un enjeu éthique qui anime cette apparente utopie, comme nous montre le dénouement de l'intrigue, au cours duquel Robinson confie sa jouissance d'avoir possédé autant de pouvoir. Marthe Robert, en résumant les enjeux, met parfaitement à jour cette dimension fondamentalement éthique de la deuxième partie du texte :

L'homme qui peu auparavant s'accusait de parricide [...], et qui de son propre aveu a souhaité être un tyran, contemple maintenant en toute sérénité le trône sans pareil qu'il s'est érigé seul [...]. Et quelle que soit la part de satire et d'auto-ironie qui se mêle à son apologie – Defoe ici ne se ménage pas –, il faut lui concéder le mérite d'avoir accompli son programme avec une rare ténacité, en menant sérieusement ses rêves de grandeur et de tyrannie. Fidèle à tout ce qu'impliquait « l'esprit d'entreprise » de son adolescence inquiète, il a pris sur lui le scandaleux crime « œdipien », et grâce à cette transgression qu'il a su non seulement expier, mais encore exploiter activement toute sa vie, il s'élève effectivement au niveau de l'Histoire et du présent, il outrepassa les degrés les plus fabuleux de la puissance humaine, bien au-delà de ses premiers espoirs. Aussi n'est-ce pas seulement en homme « arrivé » ni même en roi ordinaire qu'il s'apprête à sortir de scène, mais conformément à cette position transcendante, en surhomme de droit divin¹⁰⁴⁵.

Ethique, en effet, car il en va bien du salut de Robinson, par rapport auquel sa contribution à l'organisation sociale de l'île ne vaut que comme moyen ou comme preuve¹⁰⁴⁶. En ce sens, la seconde partie doit être considérée dans son contraste avec la première, pour former un diptyque dont la chute et le salut sont les panneaux, le tout dessinant l'expérience du redressement moral. On retrouve alors une expression parfaite de l'organisation sémiotique du roman, comme l'a, de nouveau, noté Marthe Robert :

[...] Robinson anime la fiction toutes les fois qu'elle met au premier plan les relations contradictoires de l'individu avec le monde ; toutes les fois qu'elle s'attache à représenter un apprentissage, une éducation, une conquête individuelle à quoi s'opposent plus ou moins clairement les exigences de la généralité. En ce sens la dette de Dickens [...] n'est pas moindre que celle de Jules Verne ou de Stevenson [...] ; Balzac n'est pas moins « robinsonnesque » dans *la Comédie humaine* qu'aux temps obscurs où il écrit ses histoires de pirates ; Hermann Melville n'est pas seulement le disciple de Defoe dans cette grandiose « robinsonnade » qu'est l'épopée de *Moby Dick* [...]. En un temps où chaque écrivain vit le malaise de l'homme écartelé entre l'individualisme de ses buts et la nostalgie d'une communauté, Robinson devient pour ainsi dire consubstantiel à la littérature d'imagination, aussi n'est-ce pas telle ou telle œuvre en particulier, mais le roman tout entier qui le suit pour découvrir et expérimenter à son tour les ambiguïtés de l'île déserte¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 159-160.

¹⁰⁴⁶ Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Max Weber a montré comment les succès du travail – pouvoir et richesse – étaient conçus par l'éthique protestante comme des signes de l'élection, et du salut.

¹⁰⁴⁷ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 167-168.

Dans cette dette accumulée du genre romanesque au schème narratif de Robinson Crusoé, il nous semble malgré tout nécessaire de faire la différence entre le roman moderne et le roman prémoderne. Le passage du premier au second, symbolisé pour nous par la figure de Rousseau, est en effet caractérisé par une modification substantielle du schème éthique : à la place du redressement moral, la sécession romanesque sera au service de l'émancipation du lecteur. Nous en avons déjà vu, dans le contrepoint de la deuxième partie, les tenants sémiotiques ; il s'agit maintenant d'en explorer, à travers *La Nouvelle Héloïse*, les aboutissants idéologiques.

La matrice problématique d'une pensée de l'émancipation

On le sait, le roman de Rousseau a été lu, aimé et adoré par tous les écrivains du XIX^{ème} siècle¹⁰⁴⁸. Il peut par ailleurs être considéré comme un véritable « best-seller » : entre 1761 et 1800, le roman fit l'objet de soixante-neuf éditions francophones, soit près de deux éditions par an, pendant près de quarante ans. Dès sa publication, il a été perçu comme formant, à bien des égards, un tournant dans l'histoire de la littérature. Tournant que l'on propose, donc, de formuler ainsi : alors que les récits de la sécession servaient jusqu'alors un effort de redressement moral, ils seront à partir de lui valorisés pour leur participation à un effort d'émancipation. Toute l'opération symbolique de *La Nouvelle Héloïse* est en effet de clarifier la portée de l'émancipation, dans une pensée problématique qui essaie de tenir les deux dimensions du problème : d'un côté, le nécessaire ordre social (que la relation filiale représente), d'un autre la valorisation de l'authenticité individuelle (dont l'amour-passion est la meilleure expression). Opération symbolique dont la dimension problématique est bien visible dans des énoncés du type : « Je ne t'épouserai jamais sans le consentement de mon père, mais je n'en épouserai jamais un autre sans ton consentement » (p. 284)

Le personnage de Saint-Preux est ainsi le symptôme de la difficulté à penser les rapports de l'individu à la communauté. Comme il l'affirme, l'enjeu de la vie morale individuelle doit bien être de s'émanciper du « monde », qui est régi par l'amour-propre. Ainsi faut-il distinguer « dans ce qu'on appelle l'honneur celui qui se tire de l'opinion publique, et

¹⁰⁴⁸ Raymond Trousson, « De Jacques à Jean-Jacques ou du bon usage de *La Nouvelle Héloïse* », in P. Brunel (éd.), *George Sand et son temps*, I-III. Slatkine, Genève, 1994, pp. 749-766, p. 750. Voir aussi Raymond Trousson, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983, chapitre IV, p. 89 sq.

celui qui dérive de l'estime de soi-même. Le premier consiste en de vains préjugés plus mobiles qu'une onde agitée ; le second a sa base dans les vérités éternelles de la morale. » (p. 137) On retrouve ici la distinction entre amour-de-soi et amour-propre qui est au fondement de la théorie rousseauiste de la morale. Elle semble appeler une sécession pure et simple : ne plus vivre que pour soi. Pourtant, il ne peut s'agir de valoriser l'affirmation de l'individu qui se ferait au détriment du commun, puisque un tel égoïsme est précisément le péché fondamental qui est à la source des vices du monde : « et comme chacun songe à son intérêt, personne au bien commun, et que les intérêts particuliers sont toujours opposés entre eux, c'est un choc perpétuel de brigues et de cabales, un flux et un reflux de préjugés, d'opinions contraires, où les plus échauffés, animés par les autres, ne savent presque jamais de quoi il est question. » (p. 292) À cause de l'égoïsme, le monde n'est pas même une communauté, mais une simple cabale de fantômes. L'émancipation de l'individu, à l'opposé de cette passion, est le projet éthique de se rapprocher d'une humanité qui vaille – mais qui est pour l'instant absente :

[...] juge si j'ai raison d'appeler cette foule un désert, et de m'effrayer d'une solitude où je ne trouve qu'une vaine apparence de sentiments et de vérité, qui change à chaque instant et se détruit elle-même, où je n'aperçois que larves et fantômes qui frappent l'oeil un moment et disparaissent aussitôt qu'on les veut saisir. Jusques ici j'ai vu beaucoup de masques, quand verrai-je des visages d'hommes ? (p. 294)

En cela, l'opération praxéonomique de *La Nouvelle Héloïse* prend bien son élan sur le sol de la pensée du redressement moral : si l'émancipation telle que la pense Rousseau dépasse l'opposition de l'individu et du collectif, à travers leurs deux figures de l'amour-propre et l'égoïsme mondain, c'est pour en appeler à l'édification d'une communauté idéale qui ressemble à la Cité de Dieu. On peut noter aussi, bien sûr, dans cette manière de pensée, quelque singularité du *philosophe* Rousseau, autant et peut-être plus qu'une propriété de la praxéonomie du genre : ne serait-ce que parce que toute sa critique du mondain se veut le prélude à une philosophie politique se proposant le dépassement du simple intérêt individuel dans l'affirmation de la souveraineté de la Volonté Générale, et du moi singulier dans le « moi commun¹⁰⁴⁹ ». Mais précisément (par différence avec l'épopée), il ne revient pas à *La Nouvelle Héloïse* de penser le second mouvement : le roman est la forme choisie par Rousseau

¹⁰⁴⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat Social*, I, 6. Sur ces questions, voir Isabelle Olivo-Poindron, « Du moi humain au moi commun : Rousseau lecteur de Pascal », in *Les études philosophiques*, 2010/4 n° 95, pp. 557-595, p. 582-595.

pour exprimer sa critique de la communauté comme ressort de l'amour-propre, mais non pas pour mettre en évidence la légitimité de la Volonté Générale, fondement du « moi commun ». D'où les difficultés de Rousseau à faire le lien entre la vie à Clarens et la question, politique, de la République :

Le *Contrat social* fondera en raison l'état civil sur un pacte d'association entre les individus. À Clarens, au contraire, la société dérive du contrat conjugal. Et la raison a moins de part dans cette fondation que le sentiment. Le vrai pacte social est un « pacte domestique ». Au bout du compte, Clarens est comme un îlot dont les attaches à l'État et à la nation sont lâches, si bien qu'on passe de la famille à l'humanité en sautant par-dessus la République¹⁰⁵⁰.

Cette médiation, politique, est absente du roman, ou ne peut qu'y être ébauchée. Mieux : elle peut, à l'occasion, être objet de discours, mais ne peut être « opérée » narrativement par lui.

Au moins *La Nouvelle Héloïse* ébauche-t-elle chacun de ces mouvements (apologie de la sécession, critique de l'égoïsme) comme les deux figures contradictoires de l'émancipation, de manière certes *a priori* déconcertante en encourageant la sécession au nom du bien commun, et en critiquant le conformisme au nom qu'il serait l'expression d'une forme d'égoïsme. En fait, nous sommes en plein dans la matrice problématique de la pensée de l'émancipation. Roman à la fois populaire et élitaire, à la charnière de l'Ancien Régime et de la République, *La Nouvelle Héloïse* apparaît ainsi comme le nœud romanesque où se croisent tous les enjeux et toutes les contradictions du genre romanesque, de manière d'autant plus intéressante qu'il est (comme nous l'avons montré dans le « contrepoint » de la partie précédente) conscient de son effort.

À suivre Thomas Pavel, c'est parce que la divinité est intériorisée que *La Nouvelle Héloïse* peut opérer ce retournement dans l'histoire romanesque, par lequel le genre passe d'une critique de la sécession se servant d'une performance par l'absurde (au nom de l'Idéal) à une apologie de la sécession (comme moyen d'émancipation de l'individu, nouvel Idéal) :

Les personnages de *La Nouvelle Héloïse* gouvernent leur amour selon les lois qu'ils découvrent eux-mêmes dans leur vaste intériorité : absorbée et digérée dans les entrailles du personnage, la divinité a passé ses pouvoirs au cœur de Julie. C'est ce cœur qui est désormais le centre directeur de l'être humain, le guide des sens et le garant des comportements¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Fabrice Moulin, « Les trois formes du contrat dans *La Nouvelle Héloïse* », in *L'information littéraire*, 2001/1 Vol. 53, p. 13-21, p. 19.

¹⁰⁵¹ Thomas Pavel (2003), p. 152.

C'est cette intériorisation de l'Idéal qui va faire de l'individu l'origine de son propre salut, et qui dès lors va donner un autre sens à la critique du mondain : le mondain ne sera pas critiqué au nom du divin, mais au nom de l'individu lui-même. C'est depuis ce lieu théorique que peut se comprendre, en effet, la condamnation de l'amour-propre : s'il est une figure du mal, c'est qu'il caractérise l'individu privé de rapport authentique à soi, et ne se jugeant soi-même qu'à travers ce qu'il voit de l'autre – il « prend sa source dans les comparaisons », comme l'affirme la note 15 du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Ce qui implique réciproquement, comme le souligne Pavel, un bouleversement de la manière dont la communauté elle-même juge l'individu : « une fois que la vertu et le devoir se retirent dans l'intériorité de l'être humain, la communauté ne juge plus ses membres en comparant leur conduite avec la norme extérieure, mais accepte avec bonté les raisons intimes qui les motivent.¹⁰⁵² »

Le roman moderne élitaire va explorer ce schème praxéonomique de l'émancipation (sécession d'un individu en quête de son authenticité ; construction de l'éthique comme autonomie), dans la lignée de la pensée des Lumières. Comme le note O. Abel à la suite de Jean-François Lyotard¹⁰⁵³ : « L'émancipation peut être considérée comme le grand Récit du 18e siècle, tout au long duquel il est déchiffré dans les Écritures, développé par les philosophes, *romancé par les écrivains*.¹⁰⁵⁴ » Le roman, à la différence de la philosophie des Lumières, est la « narrativisation » de l'émancipation ; réciproquement, à la différence d'autres genres narratifs (comme l'épopée), le roman de « l'âge d'or » est la « pensée-par-émancipation » de la narration.

b. Une critique de la politique

La pensée des Lumières, bien sûr, n'est pas qu'une éthique ; elle a aussi son versant politique. Mais le roman, lui, ne fait pas de politique. Cela ne signifie bien sûr pas qu'un romancier ne peut intégrer à son texte une analyse brillante des institutions, et encore moins qu'il lui est impossible de prendre pour personnages des hommes politiques. Le pouvoir et son

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁵³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Voir aussi, sur les développements spécifiquement concentrés autour de la notion d'émancipation, Jean-François Lyotard, « La mainmise », in *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 25, 1990, pp. 16-26.

¹⁰⁵⁴ Olivier Abel, « Kant et l'émancipation de l'humanité », in *ibid*, pp. 7-15, p. 7. Je souligne.

fonctionnement ; son incarnation dans des personnes ; la manière dont il peut tourner la tête et la fascination qu'il provoque sont même des objets privilégiés du genre. Mais même lorsque la politique est son objet, elle n'est jamais l'enjeu du roman. Il peut bien *parler* de politique, mais non pas *faire* de la politique.

La politique comme *objet* ou comme *enjeu*

Parmi les romanciers dont on considère à tort que l'œuvre est politique, sous prétexte qu'ils parlent de politique, le cas de Stendhal est d'autant plus intéressant qu'il déniait lui-même au roman cette dimension – et que les critiques ont eu tendance, dès lors, à voir dans son attitude l'expression d'un paradoxe, voire d'une contradiction.

Comme le notait par exemple Michel Crouzet, « Stendhal en tant que romancier politique, s'intéresse aux modalités de la distribution du pouvoir¹⁰⁵⁵ ». Mais, de même que le fait que Gontcharov s'intéresse à la paresse ne fait pas d'*Oblomov* une berceuse, cette manière de s'intéresser à la politique et aux mécanismes du pouvoir ne fait pas pour autant des romans de Stendhal des œuvres politiques : l'enjeu n'est pas pour lui, en effet, de faire une proposition sur la manière d'améliorer le monde commun. Bien plutôt, chacune de ses œuvres pourrait être considérée comme « un roman d'opposition à des régimes en place¹⁰⁵⁶ ». Il faut bien distinguer ici ces deux sens du mot « politique », sous peine de tomber dans des paradoxes insolubles. En effet, certains commentateurs semblent ne pas prendre assez de précaution, et oublient de distinguer la critique de l'organisation politique d'un temps et d'un lieu donné, d'une part, et la pensée politique d'autre part – au sens de proposition sincère pour améliorer le monde commun. Ainsi, dans le premier chapitre, intitulé « politique », de son ouvrage, Jacques Dubois écrit :

Le cadre historique et politique qui inspire les romans est le double et partiel retour à l'Ancien Régime [...]. La France restaurée est, pour Stendhal, une société détestable, où domine ennui et hypocrisie, où les individus sont sous surveillance [...]. Tout roman de Stendhal est donc d'un jeune homme [...] à l'intérieur de cette fâcheuse époque et de groupes sociaux qui incarnent et soutiennent les deux régimes en cause¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵⁵ Michel Crouzet, « Lucien Leuwen et le “sens politique” », in A. Santa (éd.), *Stendhal*, Publications de la universidad de Barcelona, 1988, pp. 71-113, p. 73.

¹⁰⁵⁶ Jacques Dubois, *Stendhal, Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, p. 42.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

Ici, on le voit, le roman est pour Dubois « politique » parce qu'il parle de politique, et même qu'il dénonce une organisation politique. Mais cela ne signifie pas que le roman fasse de la politique, au sens où il proposerait comme le font les épopées une image de ce que serait une bonne organisation de la vie commune.

C'est la raison pour laquelle certains ¹⁰⁵⁸ présentent comme un paradoxe la dénonciation répétée, par Stendhal, de l'impossibilité de faire de la politique dans les romans, et le fait qu'il y parle lui-même tant de politique. C'est ne pas voir qu'il s'agit, au fond, de deux sens de « politique » différents : que la réflexion politique sincère (*politeia*) n'ait pas sa place dans le roman n'empêche pas (tout au contraire) que le roman se fasse le critique ironique de la « magouille » politique (*politikè*). Lisons la célèbre page du *Rouge et le Noir* dans laquelle Stendhal, reprenant une remarque déjà émise dans *Racine et Shakespeare* (II, 5) et *Armance* (chap. XIV), met malicieusement en scène un dialogue fictif entre « l'auteur » et « l'éditeur » :

(Ici l'auteur eût voulu placer une page de points. Cela aura mauvaise grâce, dit l'éditeur, et pour un écrit aussi frivole, manquer de grâce, c'est mourir.

— La politique, reprend l'auteur, est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin...

— Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention...) (p. 502-503)

L'auteur annonce qu'il ne veut pas parler de politique, au sens où il ne veut pas proposer une vision positive de ce que pourrait être l'organisation du monde commun. Le roman, s'il était aussi didactique que l'est Stendhal dans ses lettres¹⁰⁵⁹, serait sans doute ennuyeux pour le lecteur. Mais ce point ne touche pas à l'opportunité de la critique de la politique, comme le montre la réponse de l'éditeur : « Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830 ». Ce faisant, il trouve une solution au problème de l'impossibilité qu'a le roman de faire de la politique : faire parler des personnages qu'il traite comme des symptômes de leur conception du bien commun, critiquer

¹⁰⁵⁸ Voir Anne-Marie Méninger, « De la "curiosité politique" à la création littéraire, À propos de Lucien Leuwen », in V. del Litto (éd.), *La Création romanesque chez Stendhal*, Genève, Droz, 1985, pp. 159-166, p. 159-160.

¹⁰⁵⁹ Yves Ansel, « Stendhal : ni Dieu ni maître », in *Romantisme*, 2003, n° 122, pp. 33-42, p. 34.

ironiquement ces « idéologies » et le fonctionnement réel du pouvoir qu'elles contribuent à dissimuler, ce n'est pas là faire, sincèrement, de la politique (c'est-à-dire, penser le bien commun). Il n'y a donc pas de paradoxe, si peu en tout cas que lorsque l'on rencontre des romans qui proposent une vision véritablement politique, au sens où ils s'essaient à définir narrativement une manière positive de vivre ensemble, nous sommes instinctivement poussés à les qualifier d'épopées, comme Genette à propos de *L'Espoir*¹⁰⁶⁰ ou Florence Goyet à propos des *Misérables*¹⁰⁶¹.

Et en effet, lorsque *Le Rouge et le Noir* parle de Danton ou de Napoléon, c'est moins comme des postures auxquelles le romancier propose positivement d'associer sa réflexion que les symptômes de la vision (romantique) du monde de son héros. Parfois, la référence aux hommes politiques ne sert même qu'à suggérer la bêtise des personnages, comme la discussion sur Danton qui en reste à la seule question de sa laideur physique (p. 399-400). Et lors des débats de la note secrète (II^{ème} partie, chap. XXII), le narrateur focalise le roman sur les perceptions de Julien, si bien que rien du contenu proprement politique ne parvient au lecteur – contraint d'assister le jeune homme dans son opération de taillage de plume et dans son étude des physionomies des protagonistes de la conspiration. Dans ce cadre, on le voit, la politique se réduit au rang d'opinion donnant des informations sur les personnages – ou sur l'époque, dans le cadre plus général du dessein de peindre la France de 1830.

C'est un dispositif équivalant que l'on retrouve dans *L'Éducation sentimentale*, où certains critiques voient à l'œuvre le même faux paradoxe que chez Stendhal :

On a beaucoup insisté — et pour cause — sur l'attitude anti-politique de Flaubert : l'art « engagé », plus que tout le reste, le dégoûtait. [...] Pourtant, paradoxalement peut-être, Flaubert dans son œuvre fut obsédé par la politique : non seulement *L'Éducation sentimentale*, mais aussi d'autres romans de lui, tels que *Madame Bovary* et, surtout, *Bouvard et Pécuchet*, regorgent littéralement de politique¹⁰⁶².

Mais ici comme là, la soi-disant « politique » des romans est en réalité une « critique de la politique » ; elle passe notamment par le fait de présenter ironiquement les opinions

¹⁰⁶⁰ Gérard Genette (2012), p. 131. C'est peut-être du reste également le cas *après* analyse : s'il n'avait pas une conception réductrice du genre épique comme « roman à thèse », J. Loehr concluerait tout simplement qu'il s'agit là d'une épopée dans « L'Espoir de Malraux : épopée ou opéra? », in *Littérature*, n° 127, 2002, pp. 40-70, p. 55.

¹⁰⁶¹ Florence Goyet (2006), p. 568.

¹⁰⁶² Fausto Proietti, « Histoire des idées politiques et sources littéraires : *L'Éducation sentimentale* dans le contexte des jugements historiques sur Juin 1848 », in *Flaubert, Histoire/Politique/Société*. <http://flaubert.revues.org/1921> Consulté le 18 septembre 2013.

stéréotypées de son temps. Comme chez Stendhal, c'est l'ambition « réaliste » (et non politique) qui commande la critique (et non la proposition) politique : « C'est que Flaubert aspirait, dans son œuvre, à recréer la réalité de son temps ; et la réalité de la France entre 1830 et 1880, c'était une réalité très *politisée*.¹⁰⁶³ » C'est ainsi que le premier chapitre de la troisième partie et la scène de réunion du « club de l'intelligence » va présenter les opinions de ses personnages pour mieux les ridiculiser : Flaubert tire ainsi autant, dans ce roman, sur le gouvernement que sur les socialistes. Aucune proposition politique : la soi-disant prise en compte de la *politeia* dans *L'Éducation sentimentale* est en réalité une critique de la *politikè*¹⁰⁶⁴.

Qu'elles soient ou non symptomatiques de leur temps, du reste, les idées politiques sont chez Flaubert simplement les *topoi* de « genres de discours » ou de « jeux de langage » clos sur eux-mêmes, tournant à vide, sans rapport avec le réel ; il suffit de lire la célèbre scène des Comices, dans *Madame Bovary*, pour s'en convaincre. Les discours du conseiller et du Président des comices n'y parviennent même pas à distraire Emma des platitudes romantiques de Rodolphe : « Elle retira ses gants, elle s'essuya les mains ; puis, avec son mouchoir, elle s'éventait la figure, tandis qu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule et la voix du Conseiller qui psalmodiait ses phrases. » (p. 201) Tout le passage des Comices repose ainsi sur une superposition de discours politiques sans emprise sur Emma, et comme le personnage de Flaubert est autant déterminé par le monde intérieur de ses fantasmes que par les événements réels, le lecteur du roman ne perçoit les conceptions politiques que comme de lointaines idées reçues qui n'ont guère plus de valeur que les ratiocinations scientifiques de Homais où les grossières théories de Rodolphe sur le magnétisme animal :

Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions tiraient leur cause de quelque existence antérieure. (p. 202)

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ Voir Florence Pellegrini, « Flaubert “Dépolitiqué” ? L'engagement à l'épreuve de la dépersonnalisation », in I. Durand-Le Guern et I. Galleron, « Avant-Propos », in I. Durand-Le Guern et I. Galleron, (dir.), *Roman et politique*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 55-68. L'auteure conclut qu'on ne peut de parler de politique chez Flaubert qu'au sens – rancien – d'une « politique de la prose » (p. 68) qui travaille le malentendu. Nous reviendrons plus loin sur la dimension essentiellement anti-politique du malentendu et « méta-politique » (ce que reconnaît du reste Rancière) de la « politique de la prose ».

Flaubert, réduisant le discours politique à ses quelques *topoi* les plus grossiers, ne laisse même pas le temps à son lecteur de croire un moment aux modèles de sociétés qui sont en jeu dans ces références : privé de tout rapport au réel, il n'est que le genre affectionné par les puissants dans la grande littérature des idées reçues. Leur présentation ironique par le romancier ne sert qu'à les ridiculer. On retrouve cette haine de la politique dans *L'Éducation sentimentale*, qui devait « fouetter les conservateurs, tout comme les socialistes. Il en donne une synthèse dans la lettre à George Sand du 5 juillet 1868 : « Les patriotes ne me pardonneront pas ce livre, ni les réactionnaires non plus ! Tant pis ; j'écris les choses comme je les sens, c'est-à-dire comme je crois qu'elles existent.¹⁰⁶⁵ »

Déconstruire une organisation sociale

On a suggéré plus haut qu'il existait un écart entre la politique de Clarens et celle du *Contrat social*. On peut l'expliquer, sans doute, par la focalisation du roman :

Il est nécessaire de prendre en compte les enjeux particuliers du genre romanesque : dans *La Nouvelle Héloïse*, la société présentée comme « idéale » est décrite à travers les yeux d'un des principaux personnages du roman, et sa vue partielle peut être infléchie par l'examen du déroulement de l'intrigue amoureuse¹⁰⁶⁶.

Cette focalisation du roman permettait de présenter l'organisation politique de Clarens dans un regard (relativement) critique du pouvoir absolu, regard que ne contient évidemment pas le *Contrat social* :

Clarens, à la différence du *Contrat social*, illustre l'action politique possible à partir du monde tel qu'il est, avec les hiérarchies sociales déjà existantes. Si les développements qui la décrivent insistent sur la toute-puissance dévolue au législateur omniscient, l'issue de l'intrigue souligne le danger de son pouvoir créateur : celui d'usurper la place de Dieu ; elle nous rappelle ainsi la nécessité de limiter le pouvoir politique et terrestre par l'appel à la transcendance¹⁰⁶⁷.

Mais, du fait de sa position liminaire dans l'histoire du roman d'émancipation, sans doute *La Nouvelle Héloïse* n'est-elle pas un exemple paradigmatique. En l'occurrence, elle ressemble bien peu à un roman, et sans doute précisément parce qu'elle est trop *tentée* par la politique. Ici comme là, roman et politique s'opposent, mais le roman de Rousseau tire alternativement

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ François Champy, *op. cit.*, p. 520.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 543.

des deux côtés, essaie de faire *coexister* les deux (l'un n'est donc pas le mode de l'autre). Il nous faut donc, pour les besoins de la démonstration, choisir un roman plus idéal-typique.

Sans doute parmi les romans qui s'attachent à problématiser, pour des raisons politiques, une organisation sociale, *1984* de George Orwell est-il le plus célèbre. Mais on retrouve dans des textes plus anciens, participant de cet « âge d'or » du roman dont nous avons parlé, cette ambition de se servir de la fiction romanesque pour étudier le fonctionnement politique d'une société. Le portrait du comté de Parme dans *La Chartreuse*, comme celui de Verrières dans *Le Rouge et le Noir*, permettent une telle déconstruction des rapports de pouvoir structurant une communauté politique¹⁰⁶⁸. On l'a déjà noté, le portrait de Verrières, qui ouvre le roman, doit d'après Stendhal valoir pour toute ville de province : « Verrières, dans ce livre, est un lieu imaginaire que l'auteur a choisi comme le type des villes de province¹⁰⁶⁹. » Qu'est-ce qu'une ville de province ? Une certaine économie du pouvoir, qui diffère par certains côtés de celle qui caractérise Paris. Immédiatement après une courte description bucolique du paysage, le roman s'attache donc à montrer que la ville, par contraste, instrumentalise la puissance de la nature pour la mettre au service du pouvoir :

Un torrent, qui se précipite de la montagne, traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs, et donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois, c'est une industrie fort simple et qui procure un certain bien-être à la majeure partie des habitants plus paysans que bourgeois. (p. 45-46)

La ville, donc, est une « machine »¹⁰⁷⁰ à exploiter et à transformer l'énergie naturelle, par le travail humain :

À peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence. Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir. Chacun de ces marteaux fabrique, chaque jour, je ne sais combien de milliers de clous. Ce sont de jeunes filles fraîches et jolies qui présentent aux coups de ces marteaux énormes les petits morceaux de fer qui sont rapidement transformés en clous. (p. 46)

Toujours à partir de la nature (« une roue que l'eau du torrent fait mouvoir »), ces êtres

¹⁰⁶⁸ Nous nous permettons de renvoyer, pour plus de détail, à Pierre Vincclair, « La ville des autres. Une lecture du *Rouge et le Noir* », in *Inter-Lignes* n° 6, Université Catholique de Toulouse, Ville(s) et Identité(s), mars 2011, pp. 111-125.

¹⁰⁶⁹ Stendhal, « Projet d'article... », *op. cit.*, p. 732.

¹⁰⁷⁰ Voir Marcel Hénaff, *La Ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2009, p. 81 *sq.* L'auteur distingue et articule les trois fonctions historiques de la ville, la ville-monument, la ville-machine et la ville-réseau.

humains qui semblent eux-mêmes les plus proches de la pureté naturelle (« de jeunes filles fraîches et jolies »), introduisent une dimension qui, elle, n'est plus de l'ordre de la nature, et la fait basculer dans un autre règne : le travail, et par suite le pouvoir. Car ces ouvrières travaillent pour un autre homme, le maire de la ville. De son rapport à la nature, le portrait de la ville passe à la prise en compte de l'exploitation, pour déboucher sur une remarque visant explicitement un fait politique : « Si, en entrant à Verrières, le voyageur demande à qui appartient cette belle fabrique de clous qui assourdit les gens qui montent la grande rue, on lui répond avec un accent traînard : *Eh ! elle est à M. le maire.* » (p. 46)

La ville de province est un système de transformation des *forces* de la nature (celles du torrent et des jeunes filles) en *pouvoir* humain. Conformément aux analyses de Marx¹⁰⁷¹ à qui on a pu le comparer¹⁰⁷², Stendhal montre comment l'exploitation de la nature par le travail est le fondement des relations de pouvoir. Une telle interprétation de l'ouverture du livre comme critique de l'organisation capitaliste de la société est immédiatement confirmée par un paragraphe du chapitre suivant :

Voilà le grand mot qui décide de tout à Verrières : RAPPORTER DU REVENU ; à lui seul il représente la pensée habituelle de plus des trois quarts des habitants.

Rapporter du revenu est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous semblait si jolie (p. 52).

Verrières toute entière, dans sa fonction objective – et même subjectivement pour la grande majorité de ses habitants – est une machine à rapporter du revenu. C'est un thème courant chez Stendhal, que l'on retrouve dans *La Chartreuse* : « Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et que la main de l'homme n'a point encore gâtés et *forcés à rendre du revenu*¹⁰⁷³. »

Dans les conditions historiques de la Restauration, le revenu est en effet le fondement du pouvoir, politique comme symbolique, que se disputent le maire, M. de Rênal, et le directeur du dépôt de mendicité (et futur maire) M. Valenod. Même le père Sorel, une fois ayant fait fortune, se fait appeler « Monsieur ». Le roman, analysant un modèle réduit de société, montre donc qu'il repose moins sur des idées politiques que sur le désir de gain :

¹⁰⁷¹ Voir Karl Marx, *Le Capital*, I, 1. L'intérêt de Stendhal pour l'économie politique viendrait peut-être d'un groupe de réflexion économique et politique milanais. Voir Augustin Renaudet, « Un groupe milanais ami de Stendhal : le *Conciliatore* », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1954, Volume 9, Issue 3, pp. 289-295.

¹⁰⁷² Voir René Garguilo, « Les réalités économiques et financières dans l'œuvre de Stendhal », in A. Santa, *Stendhal, op. cit.*, pp. 39-58, p. 54-55.

¹⁰⁷³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 41.

l'organisation politique n'est à la fois qu'un moyen et qu'un effet de la lutte pour le pouvoir. À la manière d'un Machiavel, ayant fait prendre un tour inédit à la réflexion politique en s'intéressant aux moyens effectifs de prendre et de garder le pouvoir, et non plus aux mérites relatifs d'organisations idéal-typiques¹⁰⁷⁴, le roman déconstruit la confiance des épopées relativement aux rois et aux chefs pour révéler, sans compromis, les desseins qui animent ce qui partent à l'assaut des mandats.

Un machiavélisme éthique

C'est en ce sens que Balzac aura pu voir, à propos de *La Chartreuse de Parme*, la dimension « machiavélienne » de l'œuvre de Stendhal. Il s'agit même, d'après lui, du « *Prince* moderne, le roman que Machiavel écrirait s'il vivait banni de l'Italie au XIX^{ème} siècle.¹⁰⁷⁵ » De même, Alain y voyait « une étude du despotisme tel qu'il est nécessairement par sa propre force et par son propre mouvement¹⁰⁷⁶ » ; quant à ceux qui, comme Pierre Barbéris, lui refusent ce qualificatif, c'est pour affirmer que c'est tout de même ce qu'il aurait dû être : « Là où les trois romans précédents passaient les structures sociales à l'acide, *La Chartreuse* passe de l'eau claire.¹⁰⁷⁷ » Que Stendhal ait réussi ou non, ses trois lecteurs s'accordent à dire qu'un roman sur le comté de Parme, pour être réussi, doit être une critique de l'organisation, une déconstruction des idéologies, une analyse machiavélienne des sombres motifs animant les hommes politiques. Quant aux critiques qui réfutent cette analyse, comme Michaël Nerlich, ce n'est certes pas pour voir dans *La Chartreuse* une proposition positivement politique sur la manière dont la société à venir pourrait fonctionner (une contribution à la réflexion sur la *politeia*) ; tout au contraire, confirmant d'un côté la réduction de la politique au machiavélisme, ils affirment de l'autre que le roman est d'un autre ordre que celui de la politique – en l'occurrence mythologique¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁴ C'est la thèse de Leo Strauss, *Pensées sur Machiavel*, tr. fr. M.-P. Edmond, Paris, Payot, 2007. Voir aussi Claude Lefort, *Le Travail de l'œuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁰⁷⁵ Honoré de Balzac, « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal) », cité par Daniel Sangsue, « *Le Prince* dans *La Chartreuse de Parme* », in I. Cogitore et Fr. Goyet (éds.), *Devenir Roi, essais sur la littérature adressée au Prince*, Grenoble, Ellug, 2001, pp. 63-77, p. 63.

¹⁰⁷⁶ Alain, *Stendhal et autres textes*, cité par *ibid.*, p. 64.

¹⁰⁷⁷ Pierre Barbéris, *Sur Stendhal*, cite par *ibid.*

¹⁰⁷⁸ Voir Michaël Nerlich, « *La Chartreuse* est-elle *Le Prince* moderne ? Sur l'unité retrouvée du texte stendhalien », cité par *ibid.*, p. 64-65.

« Politique », le roman ne l'est pas. Ou seulement, donc, en un sens machiavélien, lorsqu'il montre que les idéaux politiques sont les masques éphémères du cynisme ; il se fait en cela « manuel de coquinologie politique¹⁰⁷⁹ ». De la même manière, ce que montrerait *Lucien Leuwen*, c'est qu'il « faut donc être un coquin. Là aussi, une logique “machiavélienne” domine le récit, et définit l'ordre du “politique”¹⁰⁸⁰ ». C'est également bien sûr le cas dans de nombreux romans de Balzac : qu'on pense au père d'*Eugénie Grandet*, ou aux personnages du *Père Goriot* et de *La Maison Nucingen*. Comme celui de Stendhal, le « réalisme » de Balzac implique en effet une critique désenchantée des institutions réelles. Quant à la réflexion positive sur l'organisation optimale de la société, elle est rejetée sur la responsabilité du génie (qui n'est jamais le personnage d'aucun roman), quand il ne s'agit pas tout simplement d'affirmer qu'elle ne relève pas du pouvoir humain, et que la réflexion, dans ces matières, doit laisser place à la foi :

La conciliation de la morale et de la politique semble impossible ici-bas ; c'est alors vers le mythique (et introuvable...) génie qu'il faut se tourner : tous les droits et tous les moyens lui sont concédés, parce que, par une sorte de pétition de principe créatrice, son statut de génie suffit à garantir qu'il n'en fera jamais usage au détriment du Pouvoir ni de la Société dont il est le garant et le défenseur voulu par la Providence ; et si par quelque déplorable hasard il n'en allait pas ainsi, c'est encore la religion qui apporterait, à en croire Benassis, « le contre-poids le plus efficace aux abus de la suprême puissance »¹⁰⁸¹.

Stendhal et Balzac, comme Flaubert, peuvent ainsi être considérés comme des auteurs de sociologie critique, au sens où ils montrent les rêves de pouvoir grouillant sous le masque des hommes politiques, mais pas comme des auteurs politiques : le machiavélisme qui traverse leurs romans sert à dénoncer l'illégitimité des professionnels du bien commun, mais jamais à fonder un nouveau pacte social. La seule réserve que l'on pourrait apporter à cette idée d'un machiavélisme du genre, lorsque le roman parle de politique, c'est qu'il le fait, précisément, depuis une perspective éthique : alors que Stendhal n'a pas beaucoup d'amour pour un Valenod ni Balzac pour un Grandet (ce sont des « coquins »), Machiavel ne porte pas de jugement moral sur le réalisme (ou le cynisme) politique. Et de même que le talent politique de M. de Rênal « se borne à se faire payer bien exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-

¹⁰⁷⁹ Charles Maurras, cite par *ibid.*, p. 66.

¹⁰⁸⁰ Michel Crouzet (1988), p. 74.

¹⁰⁸¹ Voir Max Andréoli, « Morale de la politique et politique de la morale dans “La comédie humaine” », in *L'Année balzacienne*, 2003/1 n° 4, pp. 125-160, p. 139-141.

même le plus tard possible quand il doit » (p. 47), le roman ne peut que déplorer sans fin que les modifications du monde commun ne soient que les effets secondaires de manigances privées : « quant au ruisseau *public* qui faisait aller la scierie, M. de Rênal, au moyen du crédit dont il jouit à Paris, a obtenu qu'il fût détourné. » (p. 48. C'est Stendhal qui souligne.)

Mais le *Heike monogatari* ne condamnait-il pas, lui aussi le cynisme de Kiyomori ? On s'en souvient, contrairement au roman, l'épopée n'en restait quant à elle pas à cette critique, et dépassait la posture problématique du « Religieux Ministre » en mettant en avant celles, positives, des deux Genji, Yoshitsuné et Yoritomo. Il est à ce titre symptomatique que la *Chronique des Heiké*, l'adaptation romanesque de l'épopée, s'arrête quant à elle à la mort du tyran, laissant de côté toute la reconquête par les Minamoto : en tant que roman, le texte de Yoshikawa peut déconstruire le pouvoir, mais non pas proposer d'image positive de l'organisation du commun.

*

Peut-on généraliser, et considérer ce « machiavélisme éthique » comme un fait de genre ? N'est-il pas impossible de penser ensemble le rapport au pouvoir de *La Princesse de Clèves* et de *Voyage au bout de la nuit* ? En réalité, le « machiavélisme éthique » peut bien n'être qu'une figure ponctuelle de l'histoire du roman ; cependant, il suffit pour notre démonstration que le roman de Mme de Lafayette, lui non plus, ne *fasse* pas de politique au sens où en fait l'épopée.

Pourtant, le portrait de Bonaparte, dans *La Chartreuse de Parme* ou dans *La Guerre et la Paix*, celui des Révolutionnaires dans *Quatrevingt-Treize*, et plus largement celui des grands hommes dans les romans historiques, n'impliquent-ils pas que le roman dépasse cette représentation critique du politicien cynique dans l'affirmation positive d'une vision politique ? Ils le peuvent, bien sûr, mais comme *en marge* de l'intrigue, dans les à-côtés du roman, comme si la présentation des grands hommes répugnait, intrinsèquement, au romanesque (nous le démontrerons dans le « contrepoint »). Car le cœur du travail praxéonomique du roman, quant à lui, relève d'une « anthropologie de la sécession » qui s'emploie à « détricoter » le lien social.

2. Une anthropologie de la sécession

Le schème éthique du roman semble pouvoir se résumer ainsi : l'individu s'échappe (c'est ce que nous appelons la « sécession ») d'un « on » inauthentique (la société, le « monde », la famille) qu'il considère comme aliénant. Nous reprenons le concept par lequel Heidegger désigne la parole anonyme du collectif, lorsque

Le *Dasein* [...] se tient sous l'emprise d'autrui. Ce n'est pas lui-même qui est, les autres lui ont ôté l'être. [...] Ces autres ne sont pas alors des autres *déterminés*. Au contraire, tout autre peut les représenter. [...] L'on appartient soi-même aux autres, et l'on consolide leur puissance. Ce sont « les autres », comme on les appelle pour masquer sa propre appartenance essentielle à eux, qui, de prime abord et le plus souvent, « sont-là » dans l'être-l'un-avec-l'autre quotidien. Le *qui* n'est alors ni celui-ci, ni celui-là, ni soi-même, ni quelques-uns, ni la somme de tous. Le « qui » est le neutre, le *On*. [...] Dans l'utilisation de moyens de transports publics, dans l'emploi de l'information (journal), tout autre ressemble à l'autre. Cet être-l'un-avec-l'autre dissout totalement le *Dasein* propre dans le mode d'être « des autres », de telle sorte que les autres s'évanouissent encore davantage quant à leur différenciation et leur particularité expresse. C'est dans cette non-imposition et cette imperceptibilité que le *On* déploie sa véritable dictature. Nous nous réjouissons comme *on* se réjouit ; nous lisons, nous voyons et nous jugeons de la littérature et de l'art comme *on* voit et juge ; plus encore nous nous séparons de la « masse » comme *on* s'en sépare ; nous nous « indignons » de ce dont *on* s'indigne. Le *On*, qui n'est rien de déterminé, le *On* que tous sont — non pas cependant en tant que somme — prescrit le mode d'être de la quotidienneté¹⁰⁸².

On le voit, si pour Heidegger le thème du « on » ressort d'une problématique avant tout existentielle (relative à l'authenticité ou à l'inauthenticité du *Dasein* dans le mode de la quotidienneté), son questionnement relève aussi de la critique éthique de la politique, puisque le « on », la communauté anonyme des « autres » sur fond de laquelle le *Dasein* doit s'arracher pour vivre de façon authentique, le tient sous son « emprise », et que celle-ci relève de la « véritable dictature ». Le roman, comme genre, propose une dénonciation narrative de l'inauthenticité du « on » aliénant l'authenticité individuelle (jusque dans la détermination du répertoire des manières de s'opposer au « on »)¹⁰⁸³.

On s'était servi, dans le chapitre précédent, des deux catégories centrales de

¹⁰⁸² Martin Heidegger, *Être et temps* [1929], trad. fr. par E. Martineau, Édition Numérique Hors-Commerce, 1985, paragraphe 27, pp. 114-115. C'est Heidegger qui souligne.

¹⁰⁸³ On pourrait s'offusquer de voir dans une théorie philosophique du XX^{ème} siècle l'expression d'un schème romanesque censé apparaître au XVII^{ème} siècle. Mais comme l'a bien vu Kundera dans *L'Art du roman*, Heidegger, Husserl et les philosophes du courant phénoménologique ne font souvent que reprendre les intuitions de quatre siècles de roman. Voir Milan Kundera (2006a), p. 15-16.

l'anthropologie de la parenté, l'alliance et la filiation, comme de relations à l'aide desquelles l'épopée parvenait à « tricoter » une pensée du commun dont nous avons qualifié le mode d'*intégratif*, ce qui se traduisait d'un point de vue narratif par la centralité de la question de la dynastie. Leur effort éthique une fois traduit dans ces catégories, on peut dire que les romans pensent dans le sens inverse, en se servant de l'alliance amoureuse comme un moyen de s'émanciper de la filiation. Cette question étant largement étudiée, par des disciplines aussi différentes que la psychanalyse, l'histoire et l'anthropologie, un point de méthode doit commencer par clarifier la manière dont nous proposons de lire les textes.

Psychanalyse des romans

Comme l'écrit Brooks, la filiation – et notamment la relation de paternité – est un thème central de la littérature du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle :

La paternité est l'un des problèmes saillants de la grande tradition du roman du XIX^{ème} siècle (s'étendant, certes, au vingtième siècle), en relation de lien avec les thèmes de l'autorité, de la légitimité, du conflit de génération et de la transmission de la sagesse. Le titre de Tourgueniev, *Pères et fils*, résume bien ce qui est en jeu dans un nombre important des romans majeurs de la tradition : non seulement *Le Rouge et le Noir* mais aussi *Le Père Goriot* de Balzac, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Great expectations* de Dickens, *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *The Princess Casamassima* de James, *Lord Jim* de Conrad, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, *Ulysses* de Joyce, *Der Zauberberg* de Mann et *Absalom, Absalom !* de Faulkner [...]¹⁰⁸⁴.

Plus précisément, ces romans racontent comment les personnages de jeunes hommes en viennent à « tuer le père », notamment en lui préférant un père de substitution, symbolique : « situation que le roman assume souvent en faisant du personnage un orphelin, ou en tuant, ou en occultant le père biologique avant que le texte amène à maturité ses alternatives dominantes.¹⁰⁸⁵ »

¹⁰⁸⁴ Peter Brooks, « The Novel and the Guillotine; Or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le noir* », in *PMLA*, Vol. 97, n° 3 (May, 1982), pp. 348-362, p. 348. Je traduis. [“paternity is a dominant issue within the great tradition of the nineteenth-century novel (extending well into the twentieth century), a principal thematic embodiment of a concern with authority, legitimacy, the conflict of generations, and the transmission of wisdom. Turgenev's title, *Fathers and Sons*, sums up what is at stake in a number of the characteristic major novels of the tradition: not only in *Le Rouge et le noir* but also in Balzac's *Le Pere Goriot*, Mary Shelley's *Frankenstein*, Dickens' *Great Expectations*, Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*, James's *The Princess Casamassima*, Conrad's *Lord Jim*, Gide's *Les Faux-Monnayeurs*, Joyce's *Ulysses*, Mann's *Der Zauberberg*, and Faulkner's *Absalom, Absalom!* [...].”]

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

Une telle remarque, sans doute, appelle une lecture psychanalytique des œuvres. On connaît la thèse de Marthe Robert, selon laquelle les romanciers sont des « Enfants trouvés » ou des « Bâtards Œdipiens »¹⁰⁸⁶. Elle nous semble, d'un côté, particulièrement stimulante, dans la mesure où l'auteure montre que les romans mettent en scène des situations dans lesquelles la filiation est largement problématisée, ou bien quant au seul père (bâtard) ou bien quant aux deux parents (enfant trouvé) ; dans la mesure aussi où le lien qu'elle propose entre le type de névrose et le mode de représentation (le roman des bâtards est réaliste, celui des enfants trouvés s'épanouit dans la fuite) est riche et donne à penser. Mais, d'un autre côté, il nous semble que cette thèse a le double défaut majeur de se servir des œuvres pour psychanalyser les romanciers (au lieu de se donner pour fin d'expliquer le fonctionnement des œuvres) et de le faire à l'aide d'un modèle explicatif (celui de l'Œdipe freudien) toujours identique et peut-être réducteur. Gilles Deleuze et Félix Guattari ont brillamment montré l'inanité d'une pensée qui s'attacherait à vouloir retrouver partout le « triangle papa-maman-moi »¹⁰⁸⁷.

A l'opposé de cette volonté de voir dans le genre romanesque le reflet d'une névrose telle qu'elle est constituée de manière anhistorique dans une relation close, nous demandons d'y voir une opération, dont les relations familiales sont des instruments. Plutôt qu'un triangle immobile et qui nous enferme, la famille est une structure imaginaire que le travail du texte peut déployer en schèmes narratifs qui lui permettent de penser des choses. Nous cherchons, en ce sens, à mettre en évidence « l'anthropologie de la littérature » (génitif subjectif).

Anthropologie de la littérature ou anthropologie de la littérature

En effet, de la même manière que nous avons essayé de ne pas voir l'épopée comme un *reflet* des structures politiques de la Grèce archaïque, nous tâcherons de ne pas faire des romans modernes les « reflets » de l'état actuel des structures de parenté, selon un écueil qui pourrait pousser à produire des affirmations du type : « Ces figures de pères ratés reflètent jusqu'à un certain point les réalités sociales dans des sociétés modernes, avec le délitement de la famille

¹⁰⁸⁶ Marthe Robert, *op. cit.*, chap. 2: « Raconter des histoires », pp. 41-77.

¹⁰⁸⁷ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 60 *sq.*

et la remise en question des rôles sociaux “traditionnels”.¹⁰⁸⁸ » Or, à l’opposé de la démarche de Nicolas Zufferey, il nous semble que nous pouvons proposer, comme plus haut sur la question de la royauté, une analyse de la question de la parenté dans le roman qui tienne plus au mode de pensée du genre qu’à la société qu’il reflète. De fait, les œuvres analysées par Zufferey pensent la filiation sur le mode même de l’anthropologie de la sécession (que nous allons présenter dans les pages qui suivent). Ce mode signifie que le personnage se construit par reniement de la valeur du lien biologique et reconnaissance d’une affinité extra-biologique, qui sera à son tour problématisée par la mise en évidence d’un malentendu. Or c’est précisément ce que note Zufferey :

À première vue, le père est donc absent – mais il est tout de même présent puisqu’en définitive, c’est par la faute de son géniteur que Xibao est malheureuse. Et ce père raté doit d’une certaine manière être remplacé. Chez Jin Yong, les pères absents étaient remplacés par les maîtres d’arts martiaux. Xibao se trouve pour sa part un amant riche, qui a quarante ans de plus qu’elle – alors qu’elle-même méprise son propre père « qui couche avec une secrétaire qui a l’âge de sa propre fille ». Cet amant âgé, bien entendu, remplace le père absent ; lui-même reconnaît qu’il aurait aimé l’avoir comme fille : Tu es décidée, posée, résolue, c’est toi ma véritable fille. (*ibid.* : 185)¹⁰⁸⁹.

L’amant remplace le père absent, l’alliance tient lieu de filiation. Plus haut, l’allusion à la figure du maître d’art martiaux était aussi explicitée comme celle d’un père de substitution : « La figure du père est par ailleurs présente sous la forme du maître d’arts martiaux, qui remplit pour ses disciples, d’ailleurs organisés en fratries (selon l’ancienneté), la fonction de père.¹⁰⁹⁰ » Si bien que ce que Nicolas Zufferey propose de penser comme une dialectique entre la morale confucéenne et la modernité chinoise, c’est-à-dire comme le résultat de la confrontation de deux types de reflets, est étrangement proche de ce que montrent les romans de Stendhal, par exemple, qui ne participe pourtant d’aucune des deux situations historico-géographiques – l’individu devant s’émanciper d’une communauté oppressive (également pensée à travers le thème de la ville) par le moyen d’une élection affective :

Xibao est donc instructif de l’ambiguïté du rapport au père, dans une ville « chinoise » moderne, et c’est une ambiguïté que l’on retrouve fréquemment dans la littérature populaire contemporaine. Cette littérature reflète en effet, on l’aura compris, la société et ses évolutions de toutes sortes de manières [...] ¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁸ Nicolas Zufferey, « La figure du père dans les romans de Jin Yong », in *Extrême-Orient Extrême-Occident*, Hors-série 2012, pp. 219-243, p. 219.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 224

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 239.

Comme nous allons tâcher de le démontrer, la manière dont pense *Xibao* tient donc moins à la ville « chinoise » contemporaine, la société et ses évolutions multiples, qu'à la nature même de ce qu'est un roman et de la façon dont il pense : une mise en narration de l'émancipation des figures familiales, notamment par une tentative de substitution affective. C'est la raison pour laquelle c'est le génitif subjectif qui nous intéresse dans l'« anthropologie de la littérature » : celle que les textes font.

Histoire des genres

Il faut répondre à une dernière remarque : celle qui verrait dans ce qu'on appelle le mode de pensée du roman (en s'appuyant sur les romans du XIX^{ème} siècle) la simple conséquence conjoncturelle d'un événement historique. Le lien entre l'anthropologie du roman chinois contemporain et celle de Stendhal tiendrait au fait qu'ils sont tous les deux placés, historiquement, du même côté de la Révolution Française.

On peut en effet penser, comme Philippe Zard après Lynn Hunt, que la révolution française a modifié en profondeur la question de la filiation :

L'articulation entre roman historique et roman familial est l'artefact par lequel Hugo tente de colmater la béance produite par la déchirure révolutionnaire. Si, dans une intrigue où l'essentiel tient à des relations de parenté, réelles ou symboliques, la politique est pensée comme une guerre domestique, c'est aussi que la famille est devenue depuis la Révolution une question éminemment politique. Lynn Hunt¹⁰⁹² retrace les étapes de cette reconfiguration symbolique qui fit écrire à Balzac qu'« en coupant la tête à Louis XVI, la Révolution a[vait] coupé la tête à tous les pères de famille »¹⁰⁹³.

On l'a dit plus haut, si nous nous intéressons aux romans du XIX^{ème} siècle, c'est que cet « âge d'or » naît de la rencontre entre l'idéologie des Lumières (qui n'est évidemment pas étrangère à la révolution française) et un dispositif, économique, sémiotique, praxéonomique, produisant de la subjectivation individuelle. Dès lors, le contexte historique post-révolutionnaire n'expliquera pas à *lui seul* le type de pensée de la filiation qu'élaborent les

¹⁰⁹² Voir Lynn A. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1992.

¹⁰⁹³ Philippe Zard, « Raison historique, apocalypse et roman familial dans Quatrevingt-treize (Hugo) et Le Siècle des lumières (Carpentier) », in *Revue de littérature comparée*, 2009/1 n° 329, p. 25-39, p. 35.

romans. Pour le dire mieux, le fait que cette modification idéologique se dise, précisément, dans le roman (et pas dans un autre genre), n'est-il pas éloquent ? N'est-ce pas parce que le dispositif romanesque *est apte* à recevoir une telle conception, que son organisation sémiotique même encourage, que le roman est devenu la littérature même, après la révolution française ?

Pour preuve, des œuvres du même auteur (donc subissant *a priori* la même influence des modifications de la parenté dues à la révolution française) seront au service d'anthologies tout à fait différentes, lorsqu'elles sont élaborées dans des genres différents. C'est bien sûr le cas de la pensée de la filiation chez Victor Hugo, dont il ne serait pas difficile de montrer que si *Quatrevingt-Treize* relève d'une pensée de l'émancipation, les poèmes des *Contemplations* ou de *L'Art d'être grand-père* n'en appellent guère à se séparer d'une famille ici conçue comme milieu de l'amour et de communion. L'époque n'explique pas tout ; il faut prendre en compte le mode de pensée du roman. On comprendra alors pourquoi, comme les romans chinois contemporains dont parlait Nicolas Zufferey, *Quatrevingt-Treize* s'efforce à penser l'opportunité de la substitution d'une filiation symbolique à la filiation biologique :

Mère hyperbolique, la Flécharde n'est pas loin de Sophie Trébuchet, mais le géniteur est détrôné au profit du « bataillon du Bonnet-rouge » (sur la dimension phallique duquel on se dispensera d'épiloguer). Substituer une paternité politique et spirituelle à la voix du sang permet à la fois d'évincer le père (en le dissolvant dans une instance collective) et de le sauver (en le sublimant dans un idéal politique)¹⁰⁹⁴.

Sans doute l'exemple de *Quatrevingt-Treize* n'est-il pas le plus aisé à manier, précisément à cause de la dimension historique du texte, et de la volonté épique qui anime son auteur – qui viennent en partie court-circuiter le mode de pensée romanesque. Repoussant donc cet exemple aux analyses du « contrepoint », nous proposons, afin de dresser un tableau plus représentatif de l'effort praxéonomique du genre, de lire quelques livres typiques de l'anthropologie romanesque.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

a. La filiation impossible

Dans les romans, la famille se donne à voir comme un milieu d'origine, un point de départ dont il faut s'extraire en même temps qu'il explique une partie du comportement du personnage. Que l'on s'y résigne ou qu'on s'en échappe, la famille est dans les romans quelque chose que l'on subit. Origine et repoussoir, la relation de filiation permet de lancer l'expérience de la conscience que dessine la noétique du texte, dans une trajectoire d'émancipation qui comprend trois moments : le reniement de la filiation biologique, la recherche d'une filiation symbolique, l'aveu de l'impossibilité de la filiation symbolique. Après avoir reconnu dans *Le Père Goriot* le schème narratif de la filiation impossible dans son expression la plus pure, nous montrerons comme *Le Rouge et le Noir* fait du « père symbolique » (nous n'employons pas cette expression dans un sens spécifiquement lacanien) le moyen de la négation du père biologique, avant de retourner contre celui-là cette puissance de négation, dans l'affirmation d'une solitude émancipée de toute relation filiale.

Les fils du *Père Goriot*

L'intrigue du *Père Goriot*¹⁰⁹⁵, on le sait, questionne la possibilité d'une filiation symbolique. Réduite à l'essentiel, l'intrigue construit la figure d'un Père sans enfant (Goriot), puis d'un enfant sans Père (Rastignac), et étudie la possibilité de faire contracter à ces deux figures une alliance qui créerait une nouvelle forme de filiation. Ici comme là, le roman commence donc par le constat de l'inexistence de la filiation biologique : Goriot, subissant l'ingratitude de ses filles, qui n'en veulent qu'à son argent, est un Père sans filles, comme l'a remarqué Madame Vauquer (« Eh bien, elles ne viennent donc plus vous voir, vos filles ? » (p. 46)), tout comme la communauté de ses pensionnaires, dont l'avis est résumé au discours indirect libre (« Il n'avait jamais eu ni fille ni femme » (p. 47)). En le découvrant en train de fondre la vaisselle (p. 52), Rastignac comprend qu'il a beau ne pas avoir de filles, Goriot est un père ; ce qui explique la manière dont il en parle au comte de Restaud : « À ce nom enjolivé du mot *père*, le comte, qui tisonnait, jeta les pincettes dans le feu, comme si elles eussent brûlé les mains, et se leva : – Monsieur, vous auriez pu dire “monsieur Goriot” ! s'écria-t-il. » (p. 74).

¹⁰⁹⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Hachette, biblio lycée, 2012.

Réciproquement, Rastignac est un fils sans famille : il est encore « sous le charme des croyances jeunes » (p. 86) mais ne reconnaît à sa mère que le droit de se saigner pour lui, mobilisant comme les filles Goriot la rhétorique de la filiation pour obtenir de l'argent : « Ma chère mère, vois si tu n'as pas une troisième mamelle à t'ouvrir pour moi. » (p. 94). Quant à son père, le roman passe presque tout simplement son existence sous silence. Rastignac n'évoque cette figure fantômatique que pour mieux la tenir hors du récit : « Ne dis rien de cela à mon père... » (p. 94), implore-t-il sa mère. Le roman va chercher alors à penser la possibilité de faire se reconnaître réciproquement ce père sans filles et ce fils sans père : « Le père Goriot était sublime. Jamais Eugène ne l'avait pu voir illuminé par les feux de sa passion paternelle. » (p. 146) Si, d'abord, la relation est interprétée par Goriot sur le mode de l'amitié, elle se transforme, via l'alliance programmée avec sa fille, en paternité substitutive : « Vous voulez donc être aussi mon cher enfant ? » (p. 162) jusqu'à ce que Goriot propose à Rastignac d'habiter avec les deux amants, c'est-à-dire de recréer un foyer.

Dans toute cette séquence, Goriot essaie d'instrumentaliser l'amour de Rastignac pour sa fille (et derrière cela son ambition sociale – dont cet « amour » n'est que la manifestation ponctuelle) au service de ce qui apparaît comme une sorte de *manie* paternelle : « — Au-dessus de votre appartement, au cinquième, il y a une chambre qui en dépend, j'y demeurerai, pas vrai ? je me fais vieux, je suis trop loin de mes filles. Je ne vous gênerai pas. Seulement je serai là. Vous me parlerez d'elles tous les soirs. » (p. 182) D'abord présenté comme une pure victime, le père Goriot apparaît ainsi peu à peu aussi machiavélique que ses filles – simplement, ses valeurs sont opposées. En effet, le roman remplace l'opposition entre la générosité et l'ingratitude (qui définissait la condition du « Père sans filles ») par l'opposition entre deux logiques pareillement « économiques », l'une – celle des filles – instrumentalisant l'amour filial au profit de l'argent, et l'autre – celle du père – instrumentalisant l'argent pour faire fructifier le sentiment filial :

Mon cher monsieur Eugène, vous allez emprunter de l'argent à des juifs, n'est-ce pas ?

— Il le faut bien, dit-il.

— Bon, je vous tiens, reprit le bonhomme en tirant un mauvais portefeuille en cuir tout usé. Je me suis fait juif, j'ai payé toutes les factures, les voici. Vous ne devez pas un centime pour tout ce qui se trouve ici. Ça ne fait pas une grosse somme, tout au plus cinq mille francs. Je vous les prête, moi ! Vous ne me refuserez pas, je ne suis pas une femme. Vous m'en ferez une reconnaissance sur un chiffon de papier, et vous me les rendrez plus tard.

Quelques pleurs roulèrent à la fois dans les yeux d'Eugène et de Delphine, qui se regardèrent avec surprise. Rastignac tendit la main au bonhomme et la lui serra.
— Eh bien, quoi ! n'êtes-vous pas mes enfants ? dit Goriot. (p. 216)

En retraduisant la figure de Goriot en terme de « père machiavélique » plutôt qu'en figure absolue du dévouement et de la vertu, le roman fait de Rastignac un personnage que rien n'attache, car pris entre deux manies antagoniques (la famille pour le père, l'argent pour ses filles) qu'il ne peut ni concilier, ni dépasser, dans la constitution d'une relation de filiation symbolique dont l'alliance (maritale) serait le moyen.

Le roman va tout de même essayer de penser l'élection réciproque de Goriot et Rastignac dans la constitution d'une filiation symbolique. Cela implique que Goriot commence par renier ses filles, les déclarant coupables de « parricide » (p. 261) et reconnaisse que sa propre manie de paternité était pathologique (p. 272-276). Une fois défait de cette relation, Goriot peut *reconnaître* Rastignac en substituant à ses filles maudites, cette figure du fils choisi : « Vous êtes mon fils, Eugène ; vous ! » (p. 276). Mais la reconnaissance de la filiation symbolique n'a lieu qu'au moment où la relation, *de facto*, s'achève : quand Goriot meurt. Ne reste alors, pour Rastignac, non un père, mais une figure de la Paternité : « Ce fut toute l'oraison funèbre d'un être qui, pour Eugène, représentait la Paternité. » (p. 286). La filiation symbolique, recherchée par tout le roman, n'aura finalement pas été effective.

***Le Rouge et le Noir* ou la liquidation de la relation filiale**

C'est une filiation de même type que *Le Rouge et le Noir* va problématiser, d'abord à travers la figure de Napoléon. On le sait, le problème romanesque de Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* se présente comme la conséquence de l'échec du héros, pour la génération d'« orphelins » que cet échec du « père symbolique »¹⁰⁹⁶ laisse derrière lui : quelles valeurs peut-on encore avoir après la fin d'un tel mythe ? Cette question implique que la parenté biologique soit d'emblée répudiée : toute l'intrigue du roman sera encadrée par deux courts face-à-face de Julien et son père, destinés à faire comprendre au lecteur que cette relation-là

¹⁰⁹⁶ Voir Gabrielle Pascal, *Rires, sourires et larmes chez Stendhal, Une initiation poétique*, Genève, Droz, 1993, p. 72 et Michel Guérin, *La Grande dispute, Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX^{ème} siècle*, Paris, Actes Sud, 2006, p. 76.

n'est qu'animale – et que la revendiquer ne peut être le fait que d'individus intéressés à faire fructifier ce lien. La filiation biologique est ainsi réduite à une rhétorique de la filiation.

Le père symbolique

Dans le chapitre IV, intitulé « Un père et un fils », monsieur Sorel cherche son fils pour lui annoncer que M. de Rênal veut l'engager. Le lecteur découvre progressivement, en suivant le père Sorel, la singularité de Julien, un individu échappant apparemment déjà aux déterminismes biologiques et sociologiques de la relation filiale. D'où le caractère allégorique de cette première description : « Il l'aperçût à cinq ou six pieds de haut, à cheval sur l'une des pièces de la toiture. » (p. 62) En contre-plongée, haut et grand comme un Napoléon chevauchant le cheval du toit, Julien domine toute l'usine de son oisiveté. Physiquement comme moralement, il se détache du sol et de son milieu social ensemble, et le face-à-face qui l'oppose à son père souligne un contraste saisissant entre les deux caractères : « Au lieu de surveiller attentivement l'action de tout le mécanisme, Julien lisait. Rien n'était plus antipathique au vieux Sorel [...]. » (p. 62). L'arrachement à la famille biologique et à ses valeurs est déjà consommé, au seuil du roman ; significatif, à cet égard, le fait que Sorel appelle son fils « animal » (p. 63). Usant de la violence pour le faire descendre, le père biologique provoque la chute du livre que Julien était en train de lire : « En passant, il regarda tristement le ruisseau où était tombé son livre ; c'était celui de tous qu'il affectionnait le plus, le *Mémorial de Sainte-Hélène*. » (p. 63)

Napoléon à terre ; le mythe est mort, en 1830. Ce dont Julien va devoir s'émanciper, c'est non seulement de son père biologique (qui est déjà si loin de lui) mais aussi de ce père symbolique, dont la vénération lui fait oublier son propre corps : « Il avait les larmes aux yeux, moins à cause de la douleur physique, que pour la perte de son livre qu'il adorait. » (p. 63) Napoléon a beaucoup compté pour Stendhal, on le sait¹⁰⁹⁷ : dans ses *Mémoires sur Napoléon*, il écrira même : « L'amour pour Napoléon est la seule passion qui me soit restée¹⁰⁹⁸ ». Dans

¹⁰⁹⁷ Voir notamment Michel Crouzet, *Stendhal ou Monsieur moi-même*, Paris, Flammarion, 1990, p. 192 sq. et Michel Crouzet « Napoléon et Stendhal, Gloire militaire et gloire littéraire », in *Regards de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, Kimé, 2010, p. 93 sq.

¹⁰⁹⁸ Cité par Dennis Porter, « Stendhal and the Lesson of Napoleon », in *PMLA*, Vol. 85, n° 3 (May, 1970), pp. 456-462, p. 456.

Le Rouge et le Noir, Napoléon est présenté comme l'idéal de Julien, une figure paternelle dont la chute rend problématique la construction de soi du jeune homme :

Ah ! s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! Qui le remplacera ? que feront sans lui les malheureux, même plus riches que moi, qui ont juste les quelques écus qu'il faut pour se procurer une bonne éducation, et pas assez d'argent pour acheter un homme à vingt ans et se pousser dans une carrière ! Quoi qu'on fasse, ajouta-t-il avec un profond soupir, ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux ! (p. 154)

Napoléon était le père (et même le Père) de ceux qui n'avaient pas de pères. Sa défaite laisse comme orphelins les Jeunes Français : « Qui le remplacera ? que feront sans lui les malheureux [...] ? ». Mais pour quelles raisons, au juste ?

Pour le XIX^{ème} siècle, Napoléon est le symbole de l'alliance des principes de la révolution française (il est le père de ceux qui n'ont plus de père) et de l'héroïsme de l'Ancien Régime (étant leur père, il n'est pas leur égal). En cela, comme l'écrit Marthe Robert dans une perspective moins anthropologique que psychanalytique, « il lui suffit d'exploiter en quelque sorte innocemment (il n'est pas de ceux qui ont voté la mort du roi) le régicide récent qui a pour chaque Français la signification d'un parricide collectif, car en tant qu'empereur élevé au trône par ses propres soins, il devient automatiquement le père du peuple coupable [...].¹⁰⁹⁹ » Mais ce n'est pas tout : parce qu'il a lui-même réussi par l'arrachement à la famille, son histoire a la valeur de modèle pour la pensée romanesque – c'est la raison pour laquelle « la fortune du Bâtard au siècle de l'Histoire et du roman est proprement inconcevable sans la montée de Napoléon.¹¹⁰⁰ »

Modèle de réussite par arrachement à la famille biologique devenu père symbolique pour toute une génération de jeunes gens, Napoléon incarne la promesse d'un salut à la fois individuel et collectif, d'une émancipation ensemble éthique et politique. Mais – nous dit le roman dès ses premiers chapitres – c'est là une chimère, dont Julien doit se soigner. D'abord, sans doute, parce que cette reconnaissance passe par la lecture, c'est-à-dire par une relation unilatérale : Julien reconnaît en Napoléon son véritable père, mais Napoléon, lui, n'aura jamais connu l'existence de Julien. Le fils se construit en reconnaissant un père qu'il s'est choisi, et non pas en étant reconnu par son père, dans une relation qui redoublerait la filiation

¹⁰⁹⁹ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 239.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 237.

biologique d'une alliance politique (Télémaque par Ulysse, Ulysse par Laërte) : cette inversion, stérile, du trajet épique de la reconnaissance est le drame de Julien. Il courra tout au long du roman après une reconnaissance qu'il n'obtiendra qu'au moment de sa chute. Chute qui, parce qu'elle lui permet de se rendre compte qu'elle n'a pas de valeur et qu'il n'en a pas besoin, est aussi un salut.

Du reste, la chute est programmée dès le début du roman, au moment où les mémoires de Napoléon tombent du toit – tout comme Lucien Leuwen tombe de cheval dès le chapitre IV¹¹⁰¹. En vérité, l'histoire de Julien commence par la chute, comme celle des hommes dans *La Bible* – et le temps de l'histoire est celui requis pour s'élever de nouveau. Julien ayant perdu ses deux pères (celui qui, le battant, s'avoue n'être qu'un père animal, et l'autre, le père symbolique, auprès duquel il ne pourra plus s'entretenir dans le silence de la lecture), le jeune héros va partir à la recherche d'une nouvelle substitution, à travers diverses figures de pères, dont l'Abbé Chélan, l'Abbé Pirard et le Marquis de la Mole sont les représentants. Mais à chaque fois, comme si la relation de filiation était constituée par le mouvement même de s'en émanciper, et de même que Goriot ne reconnaît en Rastignac son fils qu'au moment de disparaître, la figure de la paternité symbolique n'apparaît que rétroactivement, ou au moment où le fils et le père doivent se séparer – elle n'est jamais effective :

La paternité de l'abbé Chélan n'est soulignée que lorsque Julien l'a quitté pour le séminaire, où le sévère abbé Pirard finira par traiter Julien comme *filius*. « J'ai été haï de mon père, depuis le berceau », dira Julien à Pirard, « c'était un de mes grands malheurs ; mais je ne me plaindrai plus du hasard, j'ai retrouvé un père en vous, monsieur. » (p. 335). Pourtant, ce moment de reconnaissance explicite ne vient qu'au chapitre 1 du Livre 2, c'est à dire après le déménagement de Julien à Paris et son établissement dans l'Hôtel de la Mole : précisément au moment où Pirard commence à céder la place au marquis de La Mole, qui va compliquer la question de la paternité et représenter ses différentes transformations¹¹⁰².

Cette quête aboutira, après l'épisode du duel avec le Chevalier de Beauvoisis, à une modification du patronyme qui signifie la substitution d'un père véritablement imaginaire à tout père symbolique possible : le marquis de la Mole finit en effet par « anoblir » Julien, lui créant de toutes pièces une nouvelle filiation qui remédie à l'écart entre son milieu d'origine et la condition à laquelle son couple avec Mathilde le fait prétendre. Voici comment l'Abbé Pirard, complice du marquis, présente la chose : « Le marquis ajoute : M. Julien de La

¹¹⁰¹ Stendhal, *Lucien Leuwen*, Paris, Gallimard, Folio, t. I, 1998, p. 98.

¹¹⁰² Peter Brooks, art. cit., p. 353.

Vernaye aura reçu cet argent de son père, qu'il est inutile de désigner autrement. M. de La Vernaye jugera peut-être convenable de faire un cadeau à M. Sorel, charpentier à Verrières, qui soigna son enfance... » (p. 586). Par sa simple dimension illocutoire, la déclaration anoblit Julien – mais non pas comme on anoblirait un roi. Il le fait sur le mode de la fiction, au futur antérieur (« aura reçu »), en lui inventant un nouveau père « qu'il est inutile de désigner autrement », et en scénarisant l'enfance « réelle de Julien » : il aurait été simplement « soigné » par un certain M. Sorel.

L'anoblissement fictif est immédiatement « naturalisé » par Julien, qui l'interprète comme la reconnaissance de son identité réelle :

Julien était déjà froid et hautain. Il remercia, mais en termes très vagues et n'engageant à rien. Serait-il bien possible, se disait-il, que je fusse le fils naturel de quelque grand seigneur exilé dans nos montagnes par le terrible Napoléon ? À chaque instant cette idée lui semblait moins improbable... Ma haine pour mon père serait une preuve... Je ne serais plus un monstre ! (p. 586-587)

Comme le dit Jacques Cardinal, parce que l'acte de nomination est performatif, il aboutit à une « appropriation » par le sujet : « La procédure performative de la nomination s'avère en effet l'une des clefs du dispositif symbolique par lequel le sujet advient à l'être, [...] n'en suppose pas moins un processus d'appropriation et de reconnaissance identitaire [...].¹¹⁰³ » À ce stade, une telle appropriation par Julien signifie que le trajet est de son point de vue accompli : il a trouvé le père de substitution qui, remplaçant le vieux Sorel et Napoléon, lui permet de se reconnaître soi-même. Mais son point de vue ne triomphera pas, et ce père, comme les deux premiers, celui qui n'est qu'un animal et celui qui n'est qu'un personnage (le Napoléon du *Mémorial* de Las Cases), n'existe pas. Cette reconnaissance imaginaire n'est en effet guère suffisante du point de vue du roman, qui continue son intrigue au-delà de cette nouvelle paternité fictive, et la dépasse, pour faire tomber de nouveau Julien dans le dénuement le plus absolu : ni père symbolique, ni père imaginaire pour remplacer son père biologique. Au final, « le problème de l'autorité, dans toutes ses manifestations, demeure irrésolu. Julien ne parvient à réaliser aucune relation avec aucune figure de la paternité¹¹⁰⁴. »

¹¹⁰³ Jacques Cardinal, « Perdre son nom, Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* », in *Poétique*, 2003/3 n° 135, pp. 307-332, p. 308.

¹¹⁰⁴ Peter Brooks, art. cit., p. 359.

L'impossible filiation

À la place de quoi, le roman fait ressurgir le vieux Sorel, dans une scène symétrique au chapitre IV, et à l'issue de laquelle Julien parvient au salut – par la contemplation d'une « vérité » qui fournira un terme assez mystérieux à la praxéonomie du *Rouge et le Noir*.

Dans un premier temps, Julien s'attend à ce que son père *joue* à la famille, continuant pour sa part à considérer qu'aucune nécessité ne l'attache à lui :

Pour achever de compléter sa pénible sensation, ce matin-là il éprouvait vivement le remords de ne pas aimer son père.

Le hasard nous a placés l'un près de l'autre sur la terre, se disait-il pendant que le porte-clefs arrangeait un peu le cachot, et nous nous sommes fait à peu près tout le mal possible. Il vient au moment de ma mort me donner le dernier coup. (p. 646)

Ainsi, le désagrément ressenti par Julien provient-il de l'écart entre ce hasard – qui interdit toute reconnaissance – et la paternité biologique, qui autorise au moins son père à venir le déranger. Le sens de la scène est de renverser les rapports entre le père et le fils, en montrant que le père peut être reconnaissant envers le fils pour des raisons tout aussi fictives. C'est le sens de l'idée qu'a Julien, et grâce à laquelle il « trompe » son père :

Julien était près du désespoir. Il ne savait comment renvoyer son père. Et feindre de manière à tromper ce vieillard si clairvoyant se trouvait en ce moment tout à fait au-dessus de ses forces.

Son esprit parcourait rapidement tous les possibles.

— *J'ai fait des économies !* s'écria-t-il tout à coup.

Ce mot de génie changea la physionomie du vieillard et la position de Julien. (p. 647, c'est Stendhal qui souligne)

Comme dans l'*Odyssée*, Julien utilise les pouvoirs de la fiction face à son père, mais pour dévoiler au contraire ce qui se cache, sous la rhétorique de la filiation :

— Comment dois-je en disposer ? continua Julien plus tranquille : l'effet produit lui avait ôté tout sentiment d'infériorité.

Le vieux charpentier brûlait du désir de ne pas laisser échapper cet argent, dont il semblait que Julien voulait laisser une partie à ses frères. Il parla longtemps et avec feu. Julien put être goguenard.

— Eh bien ! le Seigneur m'a inspiré pour mon testament. Je donnerai mille francs à chacun de mes frères et le reste à vous.

— Fort bien, dit le vieillard, ce reste m'est dû ; mais puisque Dieu vous a fait la grâce de toucher votre cœur, si vous voulez mourir en bon chrétien, il convient de payer vos dettes. Il y a encore les frais de votre nourriture et de votre éducation que j'ai avancés, et auxquels vous ne songez pas...

Voilà donc l'amour de père ! se répétait Julien l'âme navrée, lorsqu'enfin il fut seul. Bientôt parut le geôlier. (p. 647-648)

Par le recours à la fiction, Julien révèle l'inexistence de « l'amour du père », quand elle servait au contraire dans l'*Odyssée* à faire advenir la reconnaissance. Mieux, son père lui ayant annoncé qu'il doit payer pour son éducation et sa nourriture, Julien acquitte ses dettes : grâce à ce solde de tout compte, il efface une filiation *qui n'était qu'un impayé*. On a là une situation comparable à celle qui ouvre *Les Illusions Perdues*, au cours de laquelle son père marchande avec David Séchard le prix du rachat de l'imprimerie familiale¹¹⁰⁵. La paternité, dans les deux cas, n'est qu'une figure rhétorique destinée à soutirer de l'argent aux fils : pour le père Séchard ou pour le père Sorel (et les filles de Goriot), la filiation n'est qu'*argument* particulièrement *efficace* pour augmenter son profit. La différence entre les deux romans, c'est que dans le cas du *Rouge et le Noir*, nous sommes à la toute fin de l'intrigue, au moment où le personnage, presque au terme de son émancipation, devient maître de lui-même : c'est donc lui qui propose, en toute lucidité, ce contrat à son père – dont la réaction lui permet de comprendre, en retour, la nature véritable de leur relation.

La suite du texte va déployer le sens de cette révélation. Car juste après cette scène étrange, Julien reçoit la visite de « galériens tombés en récidive et qui se préparaient à retourner au bagne. C'étaient des scélérats fort gais et réellement très remarquables par la finesse, le courage et le sang-froid. » (p. 648) Le lien avec la rencontre avec son père consiste dans le fait que l'un des galériens, comme le vieux Sorel, est obsédé par l'argent : « Son histoire était abominable. Elle montrait un cœur courageux, où il n'y avait plus qu'une passion, celle de l'argent. » (p. 648) En comparant les deux comportements, celui du vieux Sorel et celui du galérien inconnu, Julien décharge en quelque sorte Sorel de sa paternité, pour découvrir à travers lui une vérité anthropologique, encore une fois d'un réalisme machiavélien, à savoir que derrière les masques et les statuts, tous les comportements relèvent de la satisfaction animale des besoins :

À mesure que j'aurais été moins dupe des apparences, se disait-il, j'aurais vu que les salons de Paris sont peuplés d'honnêtes gens tels que mon père, ou de coquins habiles tels que ces galériens. Ils ont raison, jamais les hommes de salon ne se lèvent le matin avec cette pensée poignante : Comment dînerai-je ? Et ils vantent leur probité ! et,

¹¹⁰⁵ Voir Honoré de Balzac, *Les Illusions perdues* [1843], Paris, LGF, 1983, p. 14 : « – Moi qui t'ai donné la vie ?... dit le vieil ivrogne en levant la main vers l'étendage », pour lui soutirer le plus d'argent possible.

appelés au jury, ils condamnent fièrement l'homme qui a volé un couvert d'argent parce qu'il se sentait défaillir de faim.

Mais y a-t-il une cour, s'agit-il de perdre ou de gagner un portefeuille, mes honnêtes gens de salon tombent dans des crimes exactement pareils à ceux que la nécessité de dîner a inspiré aux deux galériens...

Il n'y a point de *droit naturel* [...]. Il n'y a de *droit* que lorsqu'il y a une loi pour défendre de faire telle chose, sous peine de punition. Avant la loi, il n'y a de *naturel* que la force du lion, ou le besoin de l'être qui a faim, qui a froid, le *besoin* en un mot... (p. 648-649, c'est Stendhal qui souligne)

Derrière les apparences et les distinctions, Julien découvre que les belles idées ne sont que de l'idéologie, destinée à déguiser la réalité de rapports de force absolument neutres du point de vue de la morale : « il n'y a point de *droit naturel* ». Si les relations humaines suivent les besoins de la nature, les hommes ne peuvent être jugés moralement plus que des animaux – et l'institution judiciaire ne devrait tenir pour critère que la nuisance réelle des individus (non la valeur morale des intentions). À ce compte, « J'ai commis un assassinat et je suis justement condamné, pense Julien, mais, à cette seule action près, le Valenod qui m'a condamné est cent fois plus nuisible que moi. » (p. 649) La rencontre du galérien a donc amené Julien à modifier sa manière de juger les hommes : excuser les intentions (en les ramenant aux besoins) et condamner la nuisance réelle. Et sans que le lecteur s'y soit vraiment attendu, cette méditation aboutit à réhausser la figure du père Sorel :

Eh bien ! ajouta Julien tristement, mais sans colère, malgré son avarice, mon père vaut mieux que tous ces hommes-là. Il ne m'a jamais aimé. Je viens combler la mesure en le déshonorant par une mort infâme. Cette crainte de manquer d'argent, cette vue exagérée de la méchanceté des hommes qu'on appelle *avarice*, lui fait voir un prodigieux motif de consolation et de sécurité dans une somme de trois ou quatre cents louis que je puis lui laisser. Un dimanche après dîner, il montrera son or à tous ses envieux de Verrières. À ce prix, leur dira son regard, lequel d'entre vous ne serait pas charmé d'avoir un fils guillotiné ? (p. 649)

Puisque tous les hommes sont déterminés par le besoin, Julien ramène l'avarice du père à une crainte de la méchanceté des hommes – donc à une simple réaction, une défense contre un vice autrement plus nuisible. On retrouve sans doute ici l'influence de l'anthropologie de Hobbes, que Stendhal a lu avec passion¹¹⁰⁶. Le chapitre XIII du *Léviathan* nous apprend en effet que la compétition étant la conséquence naturelle de la nécessité de satisfaire ses besoins dans un monde où les biens sont limités, l'avarice du père, qui était attentat à la relation filiale,

¹¹⁰⁶ Jules C. Alciatore, « Stendhal, Hobbes, Le courage et la colère » in *The French Review*, Vol. 30, No 3 (Jan., 1957), pp. 211-217.

devient dans la méditation de Julien une réaction saine – quoique un peu excessive. En tout cas, elle est *sincère*, et ne relève pas de l'hypocrisie des « hommes de salon » qui se drapent dans leur vertu pour dissimuler les besoins de la nature. Ainsi son père n'est-il pas aimant, mais il est « honnête ». La scène aboutit donc au retournement complet de l'idée du début du roman : alors que le caractère seulement « animal » des rapports père-fils était présenté, dans le chapitre IV, comme la cause de la nécessité de l'émancipation de Julien, émancipation qui semblait trouver sa solution dans la substitution et la reconnaissance symbolique, puis imaginaire, d'un père noble, la fin du roman finit par abandonner tout à fait la relation filiale : en ne voyant plus dans son père qu'un représentant de l'humanité en général (voire de la *vie*), Julien s'empêche par la même occasion de valoriser quelque autre milieu social auquel il voudrait participer (tous participent de cette vie). Réciproquement, ayant compris que la filiation symbolique ne serait d'aucun secours, il peut maintenant regarder le père biologique comme un animal quelconque. Le salut de Julien provient d'une émancipation double : dans le même mouvement, il s'abstrait définitivement du monde (et de son hypocrisie) et « tue le père » au point qu'il peut même lui pardonner ses vices.

*

Les histoires d'amour, qui constituent l'essentiel de l'intrigue du *Rouge*, ont eu précisément ce rôle : Louise de Rênal enlève Julien à son père, Amanda Binet (chap. XXIV) à Pirard, Mathilde à M. de La Mole, et Louise, de nouveau, au père imaginaire. Ce sont les différentes alliances qui auront fait travailler le roman dans le sens d'un reniement de la filiation. Il en allait d'ailleurs de même dans le roman de Balzac, qui nous invitait à considérer qu'à travers la mort de Goriot, allégorie de la Paternité, non seulement la reconnaissance réciproque d'une filiation symbolique était impossible, mais la paternité elle-même était morte. Qu'est-ce qui l'avait tuée ? Alors que Rastignac croyait pouvoir retrouver un père symbolique grâce à l'alliance avec Delphine, c'était précisément la relation d'alliance qui rendait la filiation impossible :

Mes deux gendres ont tué mes filles. Oui, je n'ai plus eu de filles après qu'elles ont été mariées. Pères, dites aux Chambres de faire une loi sur le mariage ! Enfin, ne mariez pas vos filles si vous les aimez. Le gendre est un scélérat qui gâte tout chez une fille, il souille tout. Plus de mariages ! C'est ce qui nous enlève nos filles, et nous ne les avons plus quand nous mourons. Faites une loi sur la mort des pères. C'est

épouvantable, ceci ! Vengeance ! Ce sont mes gendres qui les empêchent de venir. Tuez-les ! À mort le Restaud, à mort l'Alsacien, ils sont mes assassins ! (p. 276-277)

Le mariage a enlevé les filles à leur père : contrairement à l'épopée, le roman fait travailler l'alliance contre la filiation, pour en émanciper les enfants.

b. L'alliance comme sécession

La relation d'amour sert d'appui et de prétexte à l'arrachement individuel ; mais en fuyant la famille, qu'il croit aliénante, le personnage risque de tomber dans le monde (personnifié par l'amant ou l'amante – M. de Nemours, Mathilde de la Mole, Rodolphe), qui l'est véritablement. À moins que le personnage parvienne à retourner contre le monde l'effort de sécession qui l'avait éloigné de la famille – et trouve enfin le salut dans l'authenticité d'un rapport individuel à l'Idéal. Dès *La Princesse de Clèves*, la praxéonomie du roman d'amour semble ainsi arrêtée : *Le Rouge et le Noir* ou *Madame Bovary* changent l'idéal, l'intériorisent ou suppriment toute possibilité de l'atteindre, mais la figure de la relation d'amour reste cette dialectique de la sécession, par laquelle le personnage émancipé par son amant retourne contre lui le soupçon de l'aliénation.

Parce que l'amour permet une forme d'opposition à la communauté et qu'il est en cela un instrument de sécession, dans le roman, toutes les communautés instituées (au premier rang desquelles la famille, mais aussi « la ville », ou « l'opinion publique », ou « le monde ») déploieront des efforts inouïs à le rendre impossible. L'amour devra se faire clandestin, comme dans *La Nouvelle Héloïse* : « L'engagement où tu vis ne peut rester longtemps caché dans une petite ville comme celle-ci, et c'est un miracle de bonheur que, depuis plus de deux ans qu'il a commencé tu ne sois pas encore le sujet des discours publics. » (p. 206) Mais l'amour n'est pas qu'un salut. Cette façon de tourner le dos au groupe comporte en effet lui-même un nouveau risque d'aliénation – comme le suggère ce passage d'*Un Amour de Swann* :

[Swann] fut bien obligé de constater [...] qu'il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec un maître ou avec une maladie¹¹⁰⁷. (p. 96)

¹¹⁰⁷ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Paris, Flammarion, GF, 2002.

L'individu qui se pensait d'abord sauvé du monde découvre dans la relation amoureuse l'existence d'un autre avec qui il va falloir composer, ou pour le dire avec les mots de Proust « être obligé d'user de ménagements comme avec un maître ». Le mot *maître* en est un signe : domination, naissance de l'aliénation. Si cette alliance en se constituant court-circuite la violence de la société (l'amour est une force d'émancipation), c'est pour se faire immédiatement le lieu d'une nouvelle aliénation – et Odette, on le sait, « n'était pas [s]on genre » (p. 267).

Le couple est un moyen pour l'individu de s'arracher à la communauté (et notamment à la communauté familiale) ; mais en même temps, il institue à son tour une communauté qui menace la possibilité du salut individuel – le visage de l'amant est une nouvelle figure du « on » (ou du « monde »). On peut relire l'histoire du roman moderne dans cette dialectique constitutive entre un moment de romance (l'amour émancipe) et un moment critique, quand le roman retourne la sécession amoureuse contre elle-même, pour aboutir à une critique du couple. En ce sens, la distinction entre *romance* et *novel* ne tient pas tant à des différences de schèmes narratifs (l'amour y est toujours montré comme une puissance de sécession) qu'à l'existence, dans le second, d'une deuxième strate problématisant l'intrigue amoureuse – ironie qui la condamne comme une farce. Que cela soit pour montrer qu'il permet une forme de salut, donc, ou pour suggérer qu'il reconduit la chute sous une forme vicieuse (d'autant plus dangereuse qu'elle ne se ressent pas comme telle), l'amour est le cœur de l'interrogation éthique du roman – et la romance, la matrice problématique de la littérature de l'émancipation.

L'amour dans le roman prémoderne

Dès 1670, Huet remarquait que l'amour était le thème principal des romans : « Ce qu'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs.¹¹⁰⁸ » Si Huet, par cette définition, propose d'unifier un genre apparu à peine un siècle avant lui et qui commence juste à trouver sa forme, il ne fonde ni ne justifie vraiment cette importance du thème amoureux. D'un point de vue purement descriptif, l'idée selon laquelle l'amour serait le thème principal (et presque exclusif,

¹¹⁰⁸ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, Paris, Desessarts, 1670, p. 3.

à en croire cette définition qui n'en nomme pas d'autre) du roman peut d'ailleurs sembler étrange. Car s'il est vrai que la littérature précieuse faisait la part belle au thème de l'amour, il est tout aussi vrai que l'amour n'a pas toujours la place qu'il occupe dans *La Princesse de Clèves*. Il suffit de penser à des romans aussi différents que *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé* (ce dernier étant certes légèrement postérieur à cette définition) pour s'assurer que le genre n'est pas réductible aux « fictions d'aventures amoureuses ». En réalité, la définition de Huet est peut-être moins descriptive que normative : il ajoute en effet que « l'amour *doit être* le principal sujet du Roman.¹¹⁰⁹ »

La raison en est que l'amour, dans les romans prémodernes, est au cœur d'un problème éthique de taille, puisqu'il est vu comme une force de subversion de l'ordre familial et religieux. Ainsi que dans la *Jérusalem délivrée* l'alliance amoureuse est avant tout pensée comme une puissance de sécession, d'autant plus problématique que, sous les dehors de la passion, cet arrachement à la communauté religieuse contient le risque d'une obéissance plus grande à l'hypocrisie du monde. Mais à l'inverse de l'œuvre du Tasse (qui, si elle n'est pas une épopée, n'est pas non plus, à proprement parler, un roman), le roman d'amour retourne la force de sécession contre le couple lui-même, pour finalement permettre au personnage d'atteindre le salut éthique – cette double émancipation seule menant à l'Idéal (alors que dans la *Jérusalem délivrée*, le salut vient de l'extérieur : du héros chaste).

Ce schème narratif est exemplairement, bien sûr, celui de *La Princesse de Clèves* : l'alliance amoureuse s'y oppose en effet dans un premier temps aux devoirs de la filiation, puisque la relation avec M. de Nemours est pensée comme une manière de ne pas écouter les « conseils que sa mère lui avait donnés¹¹¹⁰. » Bien sûr, toute alliance ne s'oppose pas ainsi à la relation filiale, puisque M. de Clèves est quant à lui parfaitement accepté par la mère de la princesse – mais précisément : ce n'est pas de cette relation-là que parle le roman. Il s'intéresse à l'amour tant qu'il fait sécession, voilà tout. Si l'héroïne décide finalement de ne pas céder au duc de Nemours, même après la mort de M. de Clèves, c'est moins parce qu'elle écoute soudain les conseils maternels que parce que l'alliance amoureuse n'est pas non plus le terme de son trajet éthique – son salut consiste en une relation authentique à Dieu.

Dans *La Princesse de Clèves*, l'alliance amoureuse, d'abord pensée comme

¹¹⁰⁹ *Ibid.* Je souligne.

¹¹¹⁰ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 213.

insoumission à la famille, finit par signifier la reconduction des valeurs d'un monde corrompu (dont M. de Nemours est une figure exemplaire) : la puissance de sécession de l'amour doit être instrumentalisée, et retournée contre l'alliance amoureuse elle-même. C'est la raison pour laquelle, dans la deuxième partie, la princesse se repent « de ne s'être pas opiniâtée à se séparer du commerce du monde » (p. 213). Et lorsqu'elle décide de ne pas succomber aux avances du duc de Nemours, malgré la mort de M. de Clèves, c'est que « les passions et les engagements du monde lui parurent tels qu'ils paraissent aux personnes qui ont des vues plus grandes et plus éloignées. » (p. 313-314) On voit la dimension éthique de ce double renoncement à l'amour et au monde : l'alliance amoureuse (restée virtuelle) a été considérée comme la *possibilité d'une sécession*, un obstacle à la relation de filiation (alors que dans sa logique intégrative, l'épopée faisait de l'alliance amoureuse le moyen de la constitution d'une dynastie). Qui plus est, après avoir fait travailler ce problème de la passion amoureuse, qui s'avoue n'être finalement qu'une reconduction des valeurs du monde, le retrait spirituel auquel accède l'héroïne ressemble fort au salut auquel Julien accède du fond de sa prison. Là comme ici, le schème de la passion amoureuse sert une pensée éthique du salut contre l'inauthenticité du monde. On retrouve dans les deux cas les éléments de tout roman d'amour : la famille, l'alliance, le monde, le rêve de sécession.

Au cœur du roman d'amour prémoderne, il y a cette interrogation dialectique sur la valeur de la séparation avec la famille (par rapport à l'objectif d'une séparation avec le monde). On la retrouve, peu ou prou, dans le roman moderne, hormis que l'intériorisation de l'idéal (dont on a étudié les tenants et les aboutissants avec Pavel) implique que le salut y devienne, sans ambiguïté, individuel : alors que la famille, dans la *Princesse de Clèves* ou dans *Robinson Crusoé*, reste un lieu d'émission des valeurs en s'opposant au monde, elle apparaît unilatéralement comme une communauté (donc oppressive) dans le roman moderne. Mais qu'elle y soit pensée comme un agent du monde et l'amour comme émancipateur (comme dans les *romances*), ou que le roman (*novel*) double ce premier temps d'une critique de l'amour, lui-même considéré comme agent du monde, le genre se sert des deux relations anthropologiques fondamentales pour penser, sur un mode éthique, l'arrachement des individus aux multiples incarnations du « on ».

La romance ou l'émancipation par l'alliance

On peut distinguer deux types de *romances* (par opposition au *novel*¹¹¹¹) : celles qui, comme chez Austen, font du mariage une alliance émancipatrice, et celles qui, comme chez D. H. Lawrence, voient dans le mariage une alliance inauthentique, parce que conventionnelle. C'est alors l'adultère, seul, qui peut proposer une forme d'union émancipatrice.

L'émancipation par le mariage

N'est-ce pas paradoxal de vouloir s'émanciper par le mariage, si cela consiste à se *donner* à autrui – et pour une femme, à un mari ? Comme l'écrivait Jane Austen à Fanny Wright, « célibataires, les femmes ont une épouvantable propension à être pauvres, ce qui est un argument très puissant en faveur du mariage¹¹¹² ». Seul le mariage peut donc émanciper les femmes. À l'œuvre, donc, la même idée que celle que testaient *Le Père Goriot* et *Le Rouge et le Noir* : l'alliance permettrait de s'émanciper de la filiation. Plus précisément, comme les romans de Jane Austen plaident en faveur du mariage d'amour contre le mariage arrangé, il faut dire qu'un certain type d'alliance permet de s'émanciper de la filiation, quand un autre type en reconduit la mainmise.

Ce second type de mariage, représenté dans le roman par celui de Charlotte Lucas, est désiré par la mère d'Elizabeth – et plus largement, par la famille, communauté de filiation et lieu des préjugés, dans la mesure où elle est dans la continuité des valeurs du monde qui opprime la jeune fille (ce qui n'était pas le cas dans *La Princesse de Clèves*). Dans cette conception, la jeune fille est une marchandise que le mariage peut faire fructifier. Le travail praxéonomique de *Pride and Prejudice* consiste à montrer, à côté du mariage d'intérêt, la force d'émancipation du mariage d'amour. En l'occurrence, c'est l'orgueil de Darcy, c'est-à-dire son mépris des jugements du monde, qui sera l'instrument de cette émancipation. Ainsi, lors du premier portrait de M. Darcy :

Monsieur Darcy attira bientôt l'attention de la salle par sa belle et grande personne,

¹¹¹¹ Voir François Brunet, « Le “romance” daguerrin de Hawthorne », in *Romantisme*, Vol. 105, 1999, pp. 85-90.

¹¹¹² Je traduis. [“Single women have a dreadful propensity for being poor, which is one very strong argument in favour of matrimony.”] Jane Austen, lettre du 13 mars 1816 à Fanny Knight, citée par Hazel Jones in *Jane Austen and marriage*, London, Hambledon Continuum, 2009, p. 181.

par ses beaux traits, par son allure noble, et par la circulation générale, alors qu'il n'était pas entré depuis cinq minutes, d'une rumeur selon laquelle il gagnait dix mille livres par an. Les messieurs dirent de lui qu'il avait belle figure d'homme, les dames déclarèrent qu'il était bien plus beau que Mr. Bingley, et il fut regardé avec beaucoup d'admiration durant à peu près la moitié de la soirée, jusqu'à ce que ses manières eussent fait naître un dégoût qui inversa le sens du courant de sa popularité ; car on découvrit qu'il était orgueilleux, qu'il était au-dessus de la société qui l'entourait, et au-dessus de tout plaisir qu'elle pouvait lui proposer [...]. Sa réputation était décidée. Il était l'homme le plus orgueilleux, le plus désagréable du monde, et tout un chacun espérait qu'il ne reviendrait plus jamais¹¹¹³.

L'extrait présente Darcy par les yeux du « on » : le récit est focalisé sur « l'attention de la salle ». Le genre romanesque n'a pas coutume de prendre au sérieux le point de vue du sens commun (on développera ce point par la suite). L'épouser le temps de la description d'un personnage implique donc de l'ironie, ou au moins une forme de recul, de la part du narrateur : « on juge » d'abord M. Darcy extraordinaire. Mais alors « on » est critiquable, car c'est sur la base d'informations dénuées de rapport avec sa valeur réelle (« il gagnait dix mille livres par an »), de manière ridiculement hâtive (« alors qu'il n'était pas entré depuis cinq minutes ») et au final sur le mode de la « rumeur ». De même, et plus encore, lorsque « le sens du courant » de cette rumeur sera inversée : si la valorisation de Darcy reposait sur l'interprétation de faits inexacts, sa dévalorisation repose sur le rejet de ses qualités réelles. En effet, on dit de lui qu'il est « orgueilleux », et même « l'homme le plus orgueilleux », c'est-à-dire « qu'il était au-dessus de la société qui l'entourait, et au-dessus de tout plaisir qu'elle pouvait lui proposer ». La pensée de *Pride and Prejudice* va consister à voir précisément dans cet orgueil (*pride*) de Darcy le moyen pour Elizabeth de s'émanciper des « préjugés » de sa famille (*prejudice*).

C'est en effet seulement lorsqu'elle se rendra compte de son amour pour cet homme si orgueilleux qu'Elizabeth parviendra à objectiver la nécessité de s'émanciper de sa famille :

Quant à la lettre de M. Darcy, elle était en bonne voie de la savoir bientôt par cœur. [...] Dans sa propre conduite passée, il y avait une source constante de contrariété et de regret, et dans les malheureux défauts de sa famille un sujet de chagrin encore plus lourd. Ils étaient sans espoir de remède. Son père, satisfait d'en rire, ne s'emploierait jamais à imposer quelque retenue à l'exubérance débridée de ses filles cadettes ; et sa

¹¹¹³ Jane Austen, *Pride and prejudice* [1813], New York, Signet classics, 2008, p. 10. Je traduis [“Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien, and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. The gentlemen pronounced him to be a fine figure of a man, the ladies declared he was much handsomer than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration for about half the evening, till his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud; to be above his company, and above being pleased [...]. His character was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and everybody hoped that he would never come there again.”]

mère, dont les façons étaient si loin d'être ce qu'il eût fallu, n'avait aucune conscience de ce mal. [...] Catherine et Lydia [...] étaient ignorantes, oisives et vaniteuses¹¹¹⁴. (p. 203)

L'orgueil de Darcy va ainsi jouer le rôle d'antidote aux préjugés de sa mère, et permettre à Elizabeth de s'émanciper, dans et par le mariage, de l'aliénation familiale. Réciproquement, l'amour va transformer cet orgueil (qui n'est que la forme viciée de l'indépendance) en émancipation (qui en est la forme éthique). Car comme Darcy finit par le révéler à Elizabeth, son orgueil est lui-même le symptôme d'une aliénation familiale : « Malheureusement fils unique (et pendant de nombreuses années *enfant* unique), j'ai été gâté par mes parents, qui [...] m'autorisèrent, encouragèrent, m'apprirent presque, à être égoïste et arrogant [...]. Voilà ce que j'aurais été sinon pour vous – la plus chère et la plus belle, Elizabeth ! Que ne vous dois-je pas !¹¹¹⁵ » (p. 351) La recherche d'un tel équilibre entre un orgueil qui n'irait pas jusqu'à mépriser l'objet de l'amour (du côté de Darcy), et la constitution d'une famille libérée des préjugés du « on » social (du côté d'Elizabeth), donne leur sens aux deux scènes cruciales dans lesquelles il révèle son amour à la jeune héroïne. Une double émancipation apparaît comme le résultat de cette confrontation dialectique.

La dialectique de l'émancipation

Dans la première de ces deux scènes, Darcy prétend avoir « lutté » (*struggled*) contre sa passion :

Il parla bien, mais il y avait d'autres sentiments, en plus de ceux du cœur, à détailler ; et il ne fut guère plus éloquent sur le sujet de sa tendresse que sur celui de son orgueil. Le sentiment [*sense*] qu'il éprouvait de son infériorité – de l'avilissement que cela constituait, – des obstacles de famille que l'entendement [*judgement*] avait toujours opposés au désir [*inclination*], fut traité avec insistance et une chaleur qui semblait due à l'importance de ce qu'il blessait, mais qui avait peu de chance de favoriser sa

¹¹¹⁴ [“Mr. Darcy's letter, she was in a fair way of soon knowing by heart. She studied every sentence: and her feelings towards its writer were at times widely different. [...] In her own past behaviour, there was a constant source of vexation and regret; and in the unhappy defects of her family a subject of yet heavier chagrin. They were hopeless of remedy. Her father, contented with laughing at them, would never exert himself to restrain the wild giddiness of his youngest daughters; and her mother, with manners so far from right herself, was entirely insensible of the evil. [...] Catherine and Lydia [...] were ignorant, idle, and vain.”]

¹¹¹⁵ C'est Austen qui souligne. [“Unfortunately an only son (for many years an only *child*), I was spoilt by my parents, who [...] allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing [...]. Such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth! What do I not owe you!”]

Ce geste de Darcy est un acte d'émancipation, contrairement à ce que l'on suggère parfois pour commenter ce passage. P. Goubert écrit en effet qu'« il est difficile de prétendre que l'auteur de *Pride and Prejudice* se réjouit que Darcy ait lutté pour vaincre ses scrupules. Cette lutte ne lui fait pas honneur.¹¹¹⁷ ». Tout au contraire, il ne faut ni confondre la réaction d'Elizabeth avec celle du narrateur, ni le jugement du narrateur avec celui de l'auteure. Car ce qu'il y a au fond de cette déclaration *apparemment* méprisante, c'est en réalité le commencement de *la lutte* entre deux logiques – la passion individuelle et les raisons sociale et familiale : « L'amour ardent de Darcy est miné par les considérations patriarcales qui envahissent son langage ; la voix de sa tante impose sa présence, pour ainsi dire, dans sa propre passion sincère¹¹¹⁸. » Que Darcy ait le « *sense* » de l'infériorité sociale d'Elizabeth ne signifie pas qu'il la méprise, mais qu'il perçoit combien elle est méprisée (par sa famille à lui). Et par *cet acte de demande* en mariage, précisément, il *s'émancipe* des jugements [*judgement*] de cette communauté, décidant de ne plus lui soumettre son désir [*inclination*]. Loin d'un acte de mépris, c'est *l'exercice* même d'une émancipation.

Depuis sa position, Elizabeth ne peut le comprendre (et le lecteur, qui partage son point de vue, non plus) : elle n'est pas encore émancipée. Il faut noter ici la subtilité de l'écriture d'Austen, dont le style apparemment indirect cache en fait un discours indirect libre : nous sommes moins confrontés à la description objective de ce que dit Darcy qu'aux effets implicites que son discours produit sur Elizabeth. Nous ne l'entendons qu'à travers plusieurs filtres, et la vitesse de la description, son flou, donnent l'impression que le narrateur regarde son personnage écouter son futur mari, ou redonne un discours qui lui a été rapporté : « Il conclut en lui représentant la force de cet attachement que, malgré toutes ses tentatives, il avait été impuissant à vaincre, et en exprimant l'espoir qu'il serait à présent récompensé par l'acceptation de sa main¹¹¹⁹. » (p. 181).

¹¹¹⁶ [“He spoke well; but there were feelings besides those of the heart to be detailed; and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. His sense of her inferiority — of its being a degradation — of the family obstacles which judgement had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit.”]

¹¹¹⁷ Pierre Goubert, *Jane Austen: étude psychologique de la romancière*, Paris, PUF, 1975, p. 333.

¹¹¹⁸ Katherine Sobba Green, *The Courtship Novel, 1740-1820: A Feminized Genre*, The University Press of Kentucky, 1991, p. 156. Je traduis. [“Darcy’s ardent love is undercut by the patriarchal considerations that invalidate his language; his aunt’s voice obtrudes, as it were, on his own sincere passion.”]

¹¹¹⁹ [“He concluded with representing to her the strength of that attachment which, in spite of all his

Ici, le thème des « tentatives » peut suggérer à la fois à quel point Darcy *ne voulait pas* aimer Elizabeth (c'est ce qu'elle comprend, et le lecteur avec elle), et représenter sous la forme d'un euphémisme la force de son attachement (c'est ce qu'il croit suggérer) : dire « je ne peux pas lutter » ne signifie pas forcément qu'on a *voulu* lutter. Comme le souligne J. Wiesenfarth, une telle phrase fait partie des dispositifs ironiques de Jane Austen, qui lui permettent de jouer à la fois sur deux tableaux : il faut à la fois que les deux futurs amants paraissent incompatibles, et qu'ils soient en réalité faits l'un pour l'autre. C'est donc seulement au prix d'une ambiguïté extrême que le roman peut avancer : « L'ironie verbale est nécessaire à l'ambiguïté qui permet à Darcy et Elizabeth de se mécomprendre tout à fait l'un l'autre.¹¹²⁰ »

Dans cette scène, Elizabeth ne comprend tout simplement pas encore que Darcy, emporté par l'amour véritable, vient d'affirmer son refus de la réputation (produite par le « on »). C'est la raison pour laquelle elle fait comme si sa « volonté d'insulter » était le symptôme d'un orgueil qui ne saurait se compromettre dans une déclaration d'amour, avec de la faiblesse : « Je pourrais demander moi aussi, répondit-elle, pourquoi avec la volonté si manifeste de m'offenser et de m'insulter, vous avez choisi de me dire que vous m'aimiez malgré vous, contre votre raison et même contre votre réputation ?¹¹²¹ » (p. 181) Comme Darcy s'est émancipé de son orgueil en déclarant son amour, elle s'émancipera bientôt des préjugés de sa famille, en se rendant compte que son mépris des conventions de la communauté n'est pas un mépris de sa personne – et qu'aimer, c'est tourner le dos aux jugements du « on ».

C'est la reconnaissance de la générosité discrète et désintéressée de Darcy envers sa sœur qui poussera Elizabeth à le reconsidérer, et à complexifier l'idée de son orgueil (p. 347-348). Une fois Darcy revalorisé, celui-ci va permettre à Elizabeth de s'émanciper elle aussi – c'est le rôle de la deuxième déclaration. Alors qu'elle réitère les remerciements de sa famille pour l'aide apportée à sa sœur, il lui dit : « Si vous *voulez* me remercier, répondit-il, que ce soit pour vous seule. [...] Votre *famille* ne me doit rien. Pour autant que je les respecte, je

endeavours, he had found impossible to conquer; and with expressing his hope that it would now be rewarded by her acceptance of his hand.”]

¹¹²⁰ Cité par William Baker, *Critical Companion to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*, Infobase Publishing, 2008, p. 394. Je traduis. [“The verbal irony is necessary to the ambiguity that enables Darcy and Elizabeth so completely to misunderstood each other.”]

¹¹²¹ [“‘I might as well inquire,’ replied she, ‘why with so evident a desire of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your character? Was not this some excuse for incivility, if I WAS uncivil? But I have other provocations.’”]

crois que c'est à vous seule que j'ai pensé¹¹²². (p. 348) ». L'amour d'Elizabeth a transformé l'indifférence aux autres en générosité, et l'orgueil en indépendance. En le lui révélant, Darcy invite Elizabeth à se désolidariser de sa famille, pour accomplir un mouvement inverse à celui qu'il a lui-même parcouru – et se marier.

Malgré l'opposition explicite entre le parti de l'amour et le parti de la famille, Jane Austen aura préféré conclure dans un *happy end* : les deux derniers chapitres montrent qu'Elizabeth parvient à convaincre, et à recevoir le consentement de ses parents. Sans doute l'impertinence revendiquée du personnage aura-t-elle en partie dispensé Austen de mettre en scène une rupture plus forte.

La critique du mariage

Ainsi, seul le *happy end* de la romance permet à Jane Austen de faire disparaître (plutôt que de la résoudre) la contradiction entre vérité individuelle et préjugé familial. Bientôt, le romantisme n'aura qu'à aller jusqu'au bout de cette opposition, pour voir dans le couple un instrument d'émancipation autrement radical. L'amour sera alors valorisé comme pouvoir de subversion de l'ordre social. Et c'est parce que l'enjeu de la littérature, au moins depuis le romantisme, est de montrer comment l'authenticité de l'individu est menacée par l'impersonnalité d'un « on » qui lui impose des valeurs dans lesquelles il ne se reconnaît pas, que la relation amoureuse est absolument cruciale. On comprend que la forme du mariage sera au centre des attentions du roman : en tant que relation d'amour autorisée et encouragée par la société, peut-elle permettre des relations authentiques ? La romance de type *Pride and Prejudice* n'est-elle pas insuffisante, trop optimiste ou peut-être mensongère, du fait même qu'elle nous fait croire que le mariage institué (moyennant une rapide explication, en quelques phrases, à la communauté familiale) peut accueillir les amants émancipés ? Si le couple doit être un moyen de s'échapper de la société pour que l'amour se développe comme relation authentique, opposée à l'hypocrisie bourgeoise, cela ne pourra-t-il pas se faire en réalité que dans l'adultère ? Le couple conjugal, lui, ne peut pas être considéré comme une forme de l'amour-passion : consacré par le contrat de mariage, il est pensé par les romantiques comme

¹¹²² C'est Austen qui souligne. [“If you *will* thank me,” he replied, ‘let it be for yourself alone. That the wish of giving happiness to you might add force to the other inducements which led me on, I shall not attempt to deny. But your *family* owe me nothing. Much as I respect them, I believe I thought only of *you*.’”]

un instrument au service de l'ordre social. Réciproquement, l'adultère sera perçu comme l'instrument d'une subversion mystique. Denis de Rougemont le notait déjà, du reste, « l'amour-passion est apparu en Occident comme l'un des contre-coups du christianisme (et spécialement de sa doctrine du mariage) dans les âmes où vivait encore un paganisme naturel ou hérité.¹¹²³ »

On sait tout ce que le romantisme allemand va chercher dans le paganisme¹¹²⁴ ; et l'amour-passion, comme figure idéologique, repose en effet sur la recherche d'une harmonie cosmique plus fondamentale que l'union sociale sanctionnée par le mariage. Le mouvement dialectique opposant l'amour-passion à la norme communautaire se cristallise donc dans les différents moments suivants : recherche de l'amour comme fantasme d'une émancipation à deux ; mariage ; désillusion face au mariage perçu comme conventionnel (agent du « on ») et trahissant le fantasme premier ; recherche de l'adultère comme alternative plus authentique encore ; opposition de la société réprouvant cet adultère. Comme l'écrit Thomas Pavel :

En échappant à la norme communautaire, l'amour-passion acquiert une importance exceptionnelle pour l'expression de l'individu dans ce qu'il a de plus profondément individuel. Du même coup, cependant, la passion amoureuse risque de contredire la volonté législatrice de la communauté. Il est donc inévitable que cette passion soit conçue sous le biais contradictoire du bonheur individuel ultime et du malheur social inévitable, et que, par conséquent, l'adultère devienne à cette époque un des objets favoris du roman¹¹²⁵.

Ainsi le roman va-t-il se construire, à partir du romantisme, dans ces trois dimensions : critique de l'inauthenticité du jugement social, recherche d'une communauté alternative dont le couple va être la formule, critique du couple marié comme cheval de Troie de la société inauthentique. La modification de la figure de l'orgueilleux va être l'un des opérateurs de cette transformation.

On voit exemplairement une telle logique à l'oeuvre dans *Lady Chatterley's Lover*¹¹²⁶, qui commence par une critique du mariage, comme institution oppressive au service de la vanité du mari, dans un monde où l'amour n'a guère de place¹¹²⁷ : « Clifford était

¹¹²³ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972, p. 77.

¹¹²⁴ Voir notamment Xavier Tilliette, *La Mythologie comprise, Schelling et l'interprétation du paganisme*, Paris, Vrin, 2002.

¹¹²⁵ Thomas Pavel (2003), p. 216.

¹¹²⁶ David H. Lawrence [1928], *Lady Chatterley's Lover*, New York, Signet classics, 2003.

¹¹²⁷ Ainsi, chap. IV, p. 56 : « Pourquoi les hommes et les femmes ne s'aiment-ils plus réellement, aujourd'hui ? », demande Connie. Je traduis. [“Why don't men and women really like one another nowadays?”]

extraordinairement fier de lui » (p. 17), il est en prise à « l'instinct aveugle, impérieux instinct de devenir connu : connu, à savoir, pour le vaste monde amorphe dont lui-même ne connaissait rien, et dont il était si aisément effrayé – connu comme écrivain, comme écrivain de première classe » (p. 19). Le mariage est ainsi présenté comme le relais de l'inauthenticité radicale du « on », si bien que l'existence de Connie est un « sacrifice », une « vie dévouée » à Clifford d'autant plus insupportable qu'elle est au service de « la vanité » (p. 74 pour ces trois citations) – l'instrument de l'aliénation de la femme : après le romantisme, le compromis de Jane Austen ne semble plus possible. L'héroïne de la romance ne trouvera donc le chemin de l'émancipation que dans le couple adultère, grâce à un amour qui s'épanouit dans une harmonie quasi mystique, tournant le dos à la société et n'écoutant plus les on-dit :

« Est-ce que les gens ne vont pas s'dire que'quechose, à vous v'voir v'nir ici chaque nuit ? A-t-il dit.
 « Pourquoi donc ? » Elle leva les yeux vers lui. « J'ai dit que je viendrais. Personne ne le sait. »
 « Ils sauront bientôt, cependant, répondit-il. Et que frons-nous, 'lors ? »
 [...] « Pourquoi devraient-ils savoir ? dit-elle.
 « Les gens savent toujours, dit-il avec fatalité. [...] »
 « Qu'est-ce que cela ferait, si les gens découvraient ? dit-il enfin. Pensez-yv ! Pensez à comment vous vous sentirez dégradée... l'un des serviteurs de votre mari !
 Elle leva les yeux vers son visage – qu'il détourna.
 « Cela veut-il dire, balbutia-t-elle, que vous ne voulez pas de moi ?
 « Réfléchissez ! Dit-il. Pensez à ce qui se passera si les gens rapportent à Sir Clifford – ce que tout l'monde racont'ra – »
 « Eh bien, je peux m'en aller. »
 « Où ? »
 « N'importe où ! J'ai de l'argent. Ma mère m'a laissé 20 000 livres auxquelles Clifford ne peut guère toucher. Je peux m'en aller.
 « Mais peut-être que vous n'avez pas envie de vous en aller.
 « Si, si ! Je me moque de ce qui peut m'arriver !
 « Oui, vous croyez ça ! Mais vous vous ne vous en vous moquerez pas, l'moment v'nu ! Vous n'aurez pas l'choix, personne n'peut s'en moquer. Vous vous rappellerez vot' seigneurie s'est mise *avec un garde-chasse*. C'n'est pas comme si j'étais un gentleman. Vous n'vous en moquerez pas, non. Vous ne pourrez pas¹¹²⁸. »

¹¹²⁸ Chap. X, p. 29-130. Je traduis, en rendant comme je le peux le « patois » du garde-chasse. [“Won't folks be thinkin' somethink, you comin' here every night?” he said. / “Why?” She looked up at him, at a loss. “I said I’d come. Nobody knows.” / “They soon will, though,” he replied. “An’ what then?” [...] / “Why should they know?” she said. / “Folks always does,” he said fatally. [...] / “But what when folks finds out?” he asked at last. “Think about it! Think how lowered you’ll feel, one of your husband’s servants.” / She looked up at his averted face. / “Is it,” she stammered, “is it that you don’t want me?” / “Think!” he said. “Think what if folks find out Sir Clifford an’ a’ - an’ everybody talkin’ - ” / “Well, I can go away.” / “Where to?” / “Anywhere! I’ve got money of my own. My mother left me twenty thousand pounds in trust, and I know Clifford can’t touch it. I can go away.” / “But ‘appen you don’t want to go away.” / “Yes, yes! I don’t care what happens to me.” / “Ay, you think that! But you’ll care! You’ll have to care, everybody has. You’ve got to remember your Ladyship is carrying on with a game-keeper. It’s not as if I was a gentleman. Yes, you’d care. You’d care.” »]

Au contraire de la vanité de Clifford (qui est l'orgueil au sens de Rousseau et Stendhal : la volonté de briller aux yeux des autres), le garde-chasse est orgueilleux, comme Darcy, *au sens du mépris des autres*¹¹²⁹ : l'opération dialectique du mariage d'un individu opprimé et d'un individu orgueilleux, repérée dans *Pride and Prejudice*, est déplacée, et l'adultère devient le véritable opérateur de l'émancipation. Il permet aux individus de tourner le dos au monde commun pour retrouver les forces de la nature dans une mystique proche du paganisme.

L'amour dans *Le Rouge et le Noir*

Alors que chez Austen, l'orgueil est la valorisation de soi au mépris des autres, chez Stendhal, ce vice consiste en une survalorisation des autres, au travers du regard desquels l'orgueilleux n'en finit pas de se juger lui-même. Dès lors, l'opposition entre l'amour sincère (de province) et l'amour de tête (parisien) est une opposition entre un amour émancipant véritablement l'individu de l'hypocrisie du monde, et un amour orgueilleux, qui en reconduit souterrainement l'aliénation :

Dans *La Chartreuse de Parme*, Stendhal oppose deux types de comportement liés à l'amour. Il y a d'une part les sentiments calculés des acteurs de la cour, où le jeu des alliances répond à une volonté d'accroissement du pouvoir et de la richesse ; d'autre part la passion sincère de Fabrice et de Clélia, prêts à tout sacrifier pour se voir et communiquer, fût-ce de manière oblique¹¹³⁰.

Il en va de même dans le *Rouge et le Noir*, dont la première partie présente, à travers l'histoire de Mme de Rênal et de Julien, deux rapports antagoniques de l'amour à la société.

L'adultère en province

L'amour de Louise (qui ne peut être soupçonnée de bovarysme, n'ayant « jamais lu de romans » (p. 139)) est sincère et relève de la passion, alors qu'il n'est pour Julien qu'un moyen d'ascension sociale. Alors qu'« elle ne pouvait le regarder sans rougir jusqu'aux yeux, et ne pouvait vivre un instant sans le regarder » (p. 149), « Julien était fort éloigné de ces pensées.

¹¹²⁹ Voir par exemple p. 215 ou p. 228-234, le récit de ses expériences passées. Son choix de parler en patois lui-même est un acte d'orgueil.

¹¹³⁰ Sarga Moussa, « La tradition de l'amour courtois dans *De l'amour* et dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal », in *Romantisme*, 1996, n° 91. pp. 53-65, p. 53.

Son amour était encore de l'ambition : c'était de la joie de posséder, lui pauvre être si malheureux et si méprisé, une femme aussi noble et aussi belle. » (p. 152). Une telle « ambition » est le symptôme de l'orgueil de Julien, comme *Le Rouge* le précise après que Stanislas, le fils des Rênal, est tombé malade. Si Mme de Rênal interprète cet événement comme une punition divine (pour la châtier d'un adultère qu'elle avoue pourtant être prête à tenter de nouveau), Julien comprend la nature du sentiment qui le lie à elle : « Cette grande crise morale changea la nature du sentiment qui unissait Julien à sa maîtresse. Son amour ne fut plus seulement de l'admiration pour la beauté, l'orgueil de la posséder. » (p. 183).

Le roman propose alors une nouvelle figure de leur relation : le couple adultère, qui tourne pour de bon le dos au jugement de la communauté. En effet, « leur bonheur était désormais d'une nature bien supérieure » (p. 183) mais il « avait quelquefois la physionomie du crime » (p. 183). Si le narrateur « excuse » (p. 231) madame de Rênal, au nom que « l'ennui de la vie matrimoniale fait périr l'amour sûrement, quand l'amour a précédé le mariage [...], on ne l'excusait pas à Verrières, et toute la ville, sans qu'elle s'en doutât, n'était occupée que du scandale de ses amours. » (p. 231). L'histoire de madame de Rênal et Julien ne pourrait donc être que la construction progressive d'une alternative aux valeurs du « on » – valeurs dont le mariage est la forme institutionnelle, et l'orgueil, l'intériorisation. C'est ainsi que la nécessité de rompre cette relation émancipatrice implique, comprend madame de Rênal, de rendre Julien à l'inauthenticité de son orgueil : « Loin de moi, Julien va retomber dans ses projets d'ambition si naturels quand on n'a rien. » (p. 233)

La séduction à Paris : l'orgueil aux commandes

Et l'amour de Julien et Mathilde est, en effet, une relation essentiellement inauthentique – pour les deux parties. Ce qui implique, de la part de chacun des deux personnages, la définition d'une stratégie de conquête, en vertu de laquelle aucune place ne peut être laissée à la sincérité du cœur. La métaphore militaire imprègne d'ailleurs toute la deuxième partie du roman : « Son amour et son bonheur augmentaient rapidement à mesure qu'il s'éloignait du moment *de la bataille* » (p. 557. Je souligne). La relation de Julien et Mathilde est une guerre qui aboutit à cliver non seulement leur couple, mais aussi les individus eux-mêmes – puisqu'ils doivent se forcer à mettre à distance leurs sentiments : « Ce jour-là et les suivants, il

sut cacher l'excès de sa félicité ; il y eut des moments où il se refusait jusqu'au plaisir de la serrer dans ses bras. » (p. 562). Et lorsqu'il arrive à Julien d'être véritablement débordé par sa passion, il doit se rattraper en qualifiant sa sincérité de mensonge, dans un renversement des valeurs qui est symptomatique de la dimension profondément immorale de l'amour parisien. S'abandonne-t-il à quelque déclaration sincère, en effet, le narrateur commente cyniquement (et ce cynisme apparent, au discours indirect libre, dissimule un effroi désolé) : « sa *faiblesse* fut complète. » (p. 562, je souligne), et Julien doit immédiatement se reprendre : « Que fais-je, grand Dieu ! se dit Julien revenant à lui tout à coup. Je me perds. » (p. 563). Pour ne pas « se perdre », Julien est donc forcé de se perdre en un autre sens (perdre toute authenticité), mettant à distance des sentiments réels et les déclarations faites de « ces couleurs vraies qu'on invente point » (p. 562), pour raisonner stratégiquement, en réfléchissant aux multiples armes (directes, comme les discours, mais aussi indirectes, comme celles qui impliquent madame de Fervaques) qu'il peut utiliser sur de multiples fronts (Mathilde, son père, son frère, le marquis de Croisenois). L'assaillant alarmé adapte sa stratégie et prétend s'il le faut, en une singulière contorsion de l'orgueil, que le moment de sincérité n'était lui-même qu'un mensonge vaniteux, et que tous les mensonges et les bons mots sont l'expression de la vérité : « Je mens, dit Julien avec humeur, et je mens à vous. Je me le reproche, et cependant Dieu sait que je vous estime assez pour ne pas mentir. Vous m'aimez, vous m'êtes dévouée, et je n'ai pas besoin de faire des phrases pour vous plaire. » (p. 563).

Un tel rapport stratégique à la séduction a pu être interprété par les critiques comme le symptôme d'une quête de l'*honneur* : « C'est moins l'amour, la conquête de Mathilde qui le motive que la défense de son honneur et le plaisir de triompher du marquis de Croisenois, son rival.¹¹³¹ » Mais dans *Le Rouge et le Noir*, l'honneur lui-même n'est qu'un masque de l'*orgueil*. En effet, Mathilde est empêchée d'aimer par un orgueil « qu'on lui avait inspiré depuis le berceau » (p. 445), et c'est la présence de l'orgueil chez l'un qui pousse à chercher à faire plier l'autre : « Dans la bataille qui se prépare, ajouta-t-il, l'orgueil de la naissance sera comme une colline élevée, formant position militaire entre elle et moi. C'est là-dessus qu'il faut manœuvrer. » (p. 446) Si la séduction est une bataille dans laquelle les individus essaient de se faire plier l'un l'autre (Jacques Dubois parle, à raison, d'une « lutte pour la

¹¹³¹ Ruth Gruen, « Les risques d'une morale égotiste ou le suicide de Julien Sorel », in V. del Litto et K. Ringger (dir.), *Stendhal et le romantisme*, Aran, éditions du grand chêne, 1984, p. 320.

reconnaissance¹¹³² »), c'est que l'orgueil seul est aux commandes de la relation amoureuse. C'est lui qui mène l'assaut, et c'est lui que l'assaillant essaie de conquérir :

Ce n'était point sans combats que Mathilde avait écrit. Quel qu'eût été le commencement de son intérêt pour Julien, *bientôt il domina l'orgueil* qui, depuis qu'elle se connaissait, régnait seul dans son cœur. Cette âme haute et froide était emportée pour la première fois par un sentiment passionné. Mais s'il dominait l'orgueil, *il était encore fidèle aux habitudes de l'orgueil*. (p. 442, je souligne)

Une telle relation, en approchant Julien de sa puissance et en augmentant son pouvoir social, ne fait donc que l'éloigner de l'authenticité du *moi* dont on sait qu'elle est l'un des objets spéciaux de l'éthique romanesque de Stendhal¹¹³³ : émancipant l'individu de l'*oppression* familiale, l'amour parisien reconduit malgré tout, sous la forme de la *corruption* de l'orgueil¹¹³⁴, une aliénation plus subtile qui intègre le « on » jusque dans le rapport de soi à soi. En effet, dans cette guerre de l'orgueil, le combattant devra perpétuellement mobiliser des figures extérieures, à l'aune desquelles comparer l'objet de son « amour », pour en juger de la valeur et pour juger de la valeur de ses propres coups : l'orgueil est chez Stendhal le sentiment qu'éprouve l'individu jouissant de la valeur qu'il a aux yeux de la société. De ce fait, le rapport qu'entretiennent les individus est toujours stratégique et médiatisé – jamais immédiat. C'est ainsi que l'on comprend le lien entre l'orgueil et l'usage des comparaisons.

Les comparaisons

Julien – et derrière lui, le lecteur – pense d'abord sa relation en comparaison de celle qui le lia à Madame de Rênal : « Un mot imprudent, se dit-il, et je fais recommencer cette longue suite de journées passées dans le désespoir. Madame de Rênal trouvait des raisons pour faire ce que son cœur lui dictait : cette jeune fille du grand monde ne laisse son cœur s'émouvoir que lorsqu'elle s'est prouvé par bonnes raisons qu'il doit être ému. » (p. 556) L'amour de cœur, vrai (celui de Louise) d'un côté, l'amour de tête, de l'autre : « L'amour de tête a plus d'esprit sans doute que l'amour vrai, mais il n'a que des instants d'enthousiasme ; il se connaît trop, il se

¹¹³² Jacques Dubois, *op. cit.*, pp. 40-60.

¹¹³³ Voir Mariella Di Maio, « “L'égotisme, mais sincère...” : Stendhal romantique », in *Critique*, 2009/6 n° 745-746, pp. 571-583 et Daniel Moutote « L'expression de l'égotisme dans les romans de Stendhal », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1974, n° 26, pp. 203-218.

¹¹³⁴ Sur la distinction entre l'*oppression* provinciale et la *corruption* parisienne dans *Le Rouge et le Noir*, voir Pierre Vinclair (2011).

juge sans cesse ; loin d'égarer la pensée, il n'est bâti qu'à force de pensée. » (p. 478). Le roman se sert des comparaisons comme moyen noétique, on l'a vu ; mais celles-ci ont aussi un sens praxéonomique (au niveau du contenu de pensée), puisque les comparants apparaissent comme des *médiateurs* aux personnages (selon le vocabulaire de Girard¹¹³⁵). Boniface de la Mole joue ce rôle pour Mathilde.

Il s'agit d'un ancêtre, chéri par la jeune fille. S'il joue dans le roman de Stendhal le rôle de modèle, à l'aune duquel juger Julien, le narrateur suggère que celui-ci, dans l'époque dégradée de la Restauration, ne pourra soutenir la comparaison : en réalité, c'est sur le mode de la farce qui succède à la tragédie¹¹³⁶ que Julien rejoue le destin de Boniface. Mais il n'en va pas de même dans le fantasme de Mathilde : « Elle examinait son amant, qu'elle trouva bien au-dessus de ce qu'elle s'était imaginé. Boniface de La Mole lui semblait ressuscité, mais plus héroïque. » (p. 608). Ce rapport triangulaire n'est du reste pas sans lien avec l'orgueil de Mathilde, car derrière la figure de Boniface (pour Julien), c'est celle de Marguerite de Navarre (pour elle-même) qui la fascine. Non seulement elle partage avec elle son prénom (« La Mole était l'amant adoré de la reine Marguerite de Navarre, et remarquez, ajouta l'académicien, que Mlle de La Mole s'appelle *Mathilde Marguerite*. » (p. 412)), mais surtout, derrière le courage de Boniface, c'est la pose étrange de Marguerite qui la fascine :

Mais ce qui touche Mlle Mathilde, ce qu'elle m'a avoué elle-même, il y a sept à huit ans, quand elle en avait douze, car c'est une tête, une tête !... et l'académicien leva les yeux au ciel. Ce qui l'a frappée dans cette catastrophe politique, c'est que la reine Marguerite de Navarre, cachée dans une maison de la place de Grève, osa faire demander au bourreau la tête de son amant. Et la nuit suivante, à minuit, elle prit cette tête dans sa voiture, et alla l'enterrer elle-même dans une chapelle située au pied de la colline de Montmartre. (p. 412)

C'est donc elle-même que Mathilde cherche à aimer, en identifiant Julien à Boniface : la figure de Boniface n'est qu'un masque dissimulant son propre visage. Pourtant, le cercle des médiations la rend incapable de percevoir le fond de son propre cœur : l'inauthenticité radicale de l'amour de Mathilde la condamne à mimer des imitations. L'orgueil est bien cet égoïsme qui n'est même pas un rapport à soi, conformément à la conception rousseauiste de

¹¹³⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, Pluriel, 1998, p. 16.

¹¹³⁶ On se souvient du mot de Marx : « Hegel fait remarquer quelque part que, dans l'histoire universelle, les grands faits et les grands personnages se produisent, pour ainsi dire, deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde comme farce. », in Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* [1852], trad. fr. L. Rémy et J. Molitor, Paris, La Table Ronde, 2001, p. 172

l'amour-propre, selon qui « l'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits ; mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux, ce qui est impossible.¹¹³⁷. » Comme l'amour-propre, l'orgueil rend hétéronome (on se détermine en fonction d'autrui et non de soi-même – et « il fallait toujours l'idée d'un public et *des autres* à l'âme hautaine de Mathilde. » (p. 615)), impossible à assouvir (fondé sur le souhait impossible que l'autre nous préfère à lui) et cause des passions moralement répréhensibles.

*

De la même manière que l'orgueil pousse Julien à posséder Mathilde, jusqu'à la mettre dans un état de soumission identique à celui de Louise de Rênal, Mathilde n'aime Julien que par orgueil, dans une comparaison avec son ancêtre qui lui octroierait le rôle de Marguerite de Navarre (rôle qu'elle tiendra, de fait, jusqu'au bout du roman : lorsque celui-ci se prépare à l'exécution, non sans malice, Stendhal écrit que « le souvenir de Boniface de la Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain. » (p. 660)) : les deux relations sont médiées par des figures tierces, qui privent cet amour de toute authenticité. Comme l'écrit Girard, « La médiation double transforme les relations amoureuses en une lutte qui se déroule suivant des règles immuables. La victoire appartient à celui des deux amants qui soutient le mieux son mensonge¹¹³⁸. » L'amour avec Mathilde, exemplifiant l'« amour de tête », permettra de comprendre en retour la nature de « l'amour vrai ».

L'amour en prison

La seconde partie, en finissant de montrer l'inauthenticité de l'amour de Julien pour Mathilde, campe en effet, par rapport à la question de l'orgueil qui occupe tout le livre, deux voies de sorties possibles : seul l'amour véritable (tel que l'amour avec madame de Rênal est finalement recréé, au moins fantasmatiquement) ou la mort peuvent offrir à l'individu une

¹¹³⁷ Jean-Jacques Rousseau (1969), p. 493

¹¹³⁸ René Girard, *op. cit.*, p. 129.

forme de véritable authenticité. Mieux, c'est une synthèse des deux : comme dans *La Chartreuse*, c'est dans l'approche de la mort que se révèle l'amour véritable. La sortie du monde qu'implique la prison, la certitude de ne pas y retourner qu'implique la mort, permettent à Julien d'être enfin sincère envers madame de Rênal (« il avait quelque espoir de revoir madame de Rênal, et il était éperdument amoureux. » (p. 641)). À elle, il peut bien « avouer sa faiblesse » :

Dès qu'il fut sorti, Julien pleura beaucoup, et pleura de mourir. Peu à peu il se dit que, si Mme de Rênal eût été à Besançon, il lui eût avoué sa faiblesse...
Au moment où il regrettait le plus l'absence de cette femme adorée, il entendit le pas de Mathilde.
Le pire des malheurs en prison, pensa-t-il, c'est de ne pouvoir fermer sa porte. Tout ce que Mathilde lui dit ne fit que l'irriter
Elle lui raconta que, le jour du jugement, M. de Valenod... (p. 644)

Représentante du monde extérieur dont elle ramène les rumeurs, Mathilde n'est pas aimée de Julien : c'est *une autre*, intrusive, qui vient briser l'authenticité solitaire de la cellule de la prison. Dans la condamnation générale de la société vaniteuse que la méditation solitaire découvre (« J'ai aimé la vérité... Où est-elle ?... Partout hypocrisie, ou du moins charlatanisme, même chez les plus vertueux, même chez les plus grands ; et ses lèvres prirent l'expression du dégoût... » (p. 650)), seul l'amour est sauvé, et s'affirme supérieur encore à la solitude. Car la solitude elle-même n'est pas exempte, finalement, de l'hypocrisie qu'elle prête à la société toute entière :

Et pourquoi être encore hypocrite en maudissant l'hypocrisie ? Ce n'est ni la mort, ni le cachot, ni l'air humide, c'est l'absence de Mme de Rênal qui m'accable. Si, à Verrières, pour la voir, j'étais obligé de vivre des semaines entières, caché dans les caves de sa maison, est-ce que je me plaindrais ?
L'influence de mes contemporains l'emporte, dit-il tout haut et avec un rire amer. Parlant seul avec moi-même, à deux pas de la mort, je suis encore hypocrite... Ô dix-neuvième siècle ! (p. 651-652)

Lorsque le masque social tombe, l'hypocrisie qui pénètre les âmes disparaît par le fait même d'avouer sa présence, et ne reste que l'amour : mais c'est un amour éloignant l'individu de toutes les communautés, de la famille, du « monde » et même – du réel. En ce sens, S. Moussa a raison de noter la parenté de cette figure avec l'amour courtois, sans cesse différé. Comme chez Bernard de Ventadour, « le corps de la dame reste un objet lointain, dont seul le chant d'amour peut fantasmer la présence. [...] La passion amoureuse dont il est ici question est une érotique sans cesse différée, un amour charnel qui ne peut s'accomplir que sur le mode du

désir rêvé¹¹³⁹. » Madame de Rênal, dans les tous derniers chapitres du livre, se transforme en l'objet purement fantasmatique d'un désir dont la réalisation est reportée à l'infini, ou après la mort (« Qu'est-ce que l'on trouve dans l'autre vie ? » demande Julien p. 641 ; interrogation reprise p. 659). Un tel amour, absolument désintéressé, devient une fin en soi : ni objet d'une satisfaction physique future, ni instrument de la réussite sociale, il n'est plus un moyen pour quelque chose à venir. Il est pure satisfaction de l'instant, jouissance extrême et sincère de l'idée de l'autre dans la présence : « il vivait d'amour et sans presque songer à l'avenir. Par un étrange effet de cette passion, quand elle est extrême et sans feinte aucune, madame de Rênal partageait presque son insouciance et sa douce gaieté. » (p. 656).

Ainsi la fuite hors du réel et des préoccupations communes dont l'amour est l'opérateur a-t-elle une structure identique à une mort sociale. L'amour des amants peut donc se convertir sans reste en mort des amants : le couple étant la promesse d'échapper à l'emprise des valeurs viciées du monde, il porte en lui-même la promesse de la mort, à travers la figure romantique du double-suicide : « – Si nous mourions tout de suite ? lui dit-elle enfin. » (p. 641) Le livre se finit ainsi sur la mort de l'aimée, répondant à celle de l'amant : « Mme de Rênal fut fidèle à sa promesse. Elle ne chercha en aucune manière à attenter à sa vie ; mais trois jours après Julien, elle mourut en embrassant ses enfants. » (p. 651)

*

Alors qu'Austen décidait, par un *happy end*, de penser l'amour comme une sécession cautionnée *in extremis* par la communauté familiale, et que Lawrence faisait de l'adultère le chemin de l'émancipation, Stendhal en opposant les deux figures de Mathilde et de madame de Rênal met en jeu un bon amour (sincère) et un mauvais amour (commandé par l'orgueil dans une guerre des individus). Manière de dire, contre la romance dont il emprunte de nombreux motifs, que l'aliénation ne consiste pas simplement dans l'institution (la famille, le couple marié), mais – autrement plus profondément – dans le rapport de soi à soi, la conscience¹¹⁴⁰. Dès lors, le livre de Stendhal peut être lu comme une « critique immanente de

¹¹³⁹ Searga Moussa, art. cit., p. 63.

¹¹⁴⁰ Voir Jean-Louis Chrétien (2009), chap. II : « Stendhal et le cœur humain presque à nu », pp. 43-90.

la romance par la restructuration de sa forme¹¹⁴¹ ». S'il trouve dans l'amour sublimé de Madame de Rênal une figure encore positive, quoique d'un lien fort ténu avec le réel, on comprend que l'intériorisation de l'aliénation dans la conscience implique que l'émancipation ne sera pas aisée : ne serait-ce que parce que la conscience est encombrée de pensées toutes faites, et de mots communs. Dans l'éthique romanesque de la sécession, *Madame Bovary* marque une sorte de borne : toutes les tentatives de sécession par l'alliance y reconduisent, souterrainement, une aliénation de plus en plus terrible – sans issue véritable. La critique immanente de la romance par elle-même (chez Stendhal) devient une critique, autrement plus radicale, du roman d'émancipation lui-même (dont elle n'est qu'un sous-genre). Mais le nihilisme est encore une forme d'éthique.

c. L'aliénation infinie

Si la pensée stendhalienne de l'émancipation comme critique des aliénations de la conscience trouve dans l'amour véritable un îlot d'authenticité, l'œuvre de Flaubert accomplira ce tour d'échec de plus, en faisant de l'amour-passion lui-même – dans *Madame Bovary* comme dans *L'Éducation sentimentale* – une figure de la « fausse conscience »¹¹⁴². Comme on l'a souligné plus haut en citant Heidegger, la « dictature » du « on » va jusqu'à définir les manières conventionnelles de s'opposer à lui. Dans le roman de 1857, Flaubert repasse de même par toutes les figures romanesques de l'alliance amoureuse, pour aboutir à une dénonciation radicale de sa manière de reconduire, via « l'idéologie de l'émancipation » (c'est-à-dire la critique inauthentique de l'inauthenticité), une aliénation plus maligne encore.

Figures de l'amour aliéné

Le récit des alliances successives avec Charles, Léon, Rodolphe, et de nouveau Léon, est à la fois l'occasion pour Flaubert de développer différentes figures de l'aliénation amoureuse, et de s'en servir pour dénoncer le travail éthique des romances : le roman se retourne contre la

¹¹⁴¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* [1981], London, Routledge, 2009, p. 115. Je traduis. [“a kind of immanent critic of romance in its restructuration of the form”].

¹¹⁴² Voir Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, II, La conscience à mi-voix*, Paris, Minuit, 2011, première partie : « Gustave Flaubert et l'ordinaire de la fausse conscience ».

matrice de sa propre praxéonomie pour dénoncer, au nom de l'émancipation, l'idée reçue de l'émancipation amoureuse.

L'amour conjugal

Dans *Madame Bovary*, c'est Charles qui semble le représentant par excellence de la confiance en la forme conjugale de l'amour : cette relation, qui s'est ouverte pathétiquement – l'*infans* Charles n'ayant pas été seulement capable d'articuler sa demande (p. 50) – est toute marquée par les rituels et la répétition monotone, arithmétique, d'une passion protocolaire : « Ses expansions étaient devenues régulières ; il l'embrassait à de certaines heures. C'était une habitude parmi les autres, et comme un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner. » (p. 75) Il y a bien de l'amour dans cette relation conjugale – du moins, pour Charles, ce que l'on pourrait définir comme un attachement réglé à une personne que l'on a acquise par contrat. Et s'il naît bien d'un premier trouble, le mariage n'en est pas que la domestication : il en est la conséquence nécessaire, comme l'a bien vu la sagesse bourgeoise du père Rouault : « Lorsqu'il s'aperçut donc que Charles avait les pommettes rouges près de sa fille, ce qui signifiait qu'un de ces jours on la lui demanderait en mariage, il rumina d'avance toute l'affaire. » (p. 49)

Il faudrait détailler les caractéristiques de l'amour conjugal tel qu'il est présenté, mais on peut dire pour aller vite qu'il consiste essentiellement en un quotidien d'une monotonie absolue. L'insignifiance de ces dialogues, au cours desquels aucun des nœuds qui font réellement avancer l'intrigue – les amants, l'endettement – ne sera abordé, en fait une relation presque irréelle, complètement découplée de ce que le lecteur sait de ce qui arrive. Au point que Charles, tout au long du roman, n'aura absolument rien compris et finira par dire :

— Pourquoi ? Qui t'a forcée ?

Elle répliqua :

— Il le fallait, mon ami.

— N'étais-tu pas heureuse ? Est-ce ma faute ? J'ai fait tout ce que j'ai pu pourtant !

(p. 403)

Rien de *réel*, disons-nous, ne se joue dans cet « amour » : il n'est même pas comme une histoire qu'on lit dans les romans, c'est un « tableau » sans temps ni événement – une fiction. Il faut distinguer deux types de fictions : d'une part ce que Flaubert appelle à propos de son

roman le « réel écrit, ce qui est rare¹¹⁴³ » et d'autre part ce que l'on pourrait appeler l'*idéologie*, c'est-à-dire la vision du monde stéréotypée dont les individus recouvrent la réalité crue. Ici, Flaubert reprend donc à son compte la critique romantique de l'institution bourgeoise du mariage, mais en la déplaçant sur le terrain des représentations, dans une critique des idées reçues. Chaque personnage, dans le roman, est comme prisonnier d'un genre de discours socialement constitué, et la question de la relation amoureuse est le lieu d'un véritable différend – au sens de Lyotard¹¹⁴⁴ – entre Emma et Charles :

Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition ! Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultation, l'avait humilié quelque peu, au lit même du malade, devant les parents assemblés. Quand Charles lui raconta, le soir, cette anecdote, Emma s'emporta bien haut contre le confrère. Charles en fut attendri. Il la baisa au front avec une larme. Mais elle était exaspérée de honte, elle avait envie de le battre, elle alla dans le corridor ouvrir la fenêtre et huma l'air frais pour se calmer. (p. 96-97)

Ce passage, situé au seuil du drame, joue comme beaucoup d'autres sur le contraste entre l'idéologie bourgeoise de Charles et l'idéologie romantique d'Emma : ici, il s'attendrit d'une colère qu'il impute au soutien conjugal et qui ne tient en fait qu'à la vanité de faire briller son nom ; là (p. 95), il ne comprend pas les « élégances » de Rouen et est touché par ce qu'il croit être leur sincérité ; ailleurs (p. 97), il s'émeut des petits gestes de dévotion qu'elle n'accomplit pourtant que par égoïsme. Comme le note Jean-Louis Chrétien, Flaubert montre une « juxtaposition des consciences à jamais prisonnières de leur désirs, de leurs rêves, de leurs calculs [...] sans qu'il y ait jamais vraiment d'espace commun » si bien que « ni dans *Madame Bovary*, ni dans *L'Éducation sentimentale*, ne se produit une rencontre humaine au sens fort.¹¹⁴⁵ » Le drame se noue dans ce différend, parce que l'amour pour Emma est la recherche d'un complice, d'un individu qui partagerait, comme elle le crut possible avec Léon, puis avec Rodolphe, le même système d'idées reçues.

¹¹⁴³ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 7 juillet 1853, cité par Jacques Neefs, « Du réel écrit... », in *MLN*, Vol. 122, n° 4, French Issue (Sep., 2007), pp. 697-712, p. 712.

¹¹⁴⁴ Dans *Le Différend*, JF Lyotard définit le différend comme le résultat d'une incommensurabilité entre deux genres de discours hétérogènes.

¹¹⁴⁵ Jean-Louis Chrétien (2011), p. 123.

La seconde figure que nous propose *Madame Bovary* est donc l'amour-complice d'Emma avec Léon. La scène de l'auberge (II, 2) nous montre les tenants et les aboutissants premiers de cette complicité : le partage d'un amour romantique de la Nature (« – Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout. » (p. 122)), dont on découvre peu à peu qu'elle n'est en fait qu'un amour des livres romantiques sur la nature (« Vous est-il arrivé parfois, reprit Léon, de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié ? / – J'ai éprouvé cela, répondit-elle. / – C'est pourquoi, dit-il, j'aime surtout les poètes. Je trouve les vers plus tendres que la prose, et qu'ils font bien mieux pleurer. » (p. 124)), et finalement une haine de la nature, si ce mot signifie réalité (« Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature. » (p. 124)) Quoi qu'il en soit, c'est d'abord une forme de complicité intellectuelle qui rapproche Emma et Léon : ils sont, entre Homais et le curé, entre Charles et Félicité, les deux seules âmes éprises d'« idéal » – un idéal rencontré dans les mêmes livres romantiques.

Cet amour naissant, qui est à la fois structuré par une attraction pour les mêmes thèmes et le rejet des aspirations des autres, est donc dénoncé, par le roman, comme reposant sur un système d'idées reçues, que les amants interprètent en somme comme des formules, déclenchant par connotation la communion des âmes :

N'avaient-ils rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. (p. 137-138)

L'amour-complice, c'est – pour les amants – cette « causerie plus sérieuse », le « murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix », et qui correspond du reste presque parfaitement à la définition augustinienne du Verbe Intérieur¹¹⁴⁶, dont on sait qu'il permet la médiation entre l'Amour et la Vérité, deux figures de Dieu. Bien sûr, pour le narrateur – Dieu cynique, nihiliste et sceptique – cette causerie n'est que du bavardage : comme l'a montré Claudine Gotot-Mersch¹¹⁴⁷, dans *Madame Bovary*, les dialogues sont « un lieu essentiel de

¹¹⁴⁶ Voir Augustin, *De la Trinité*, XV, 10.

¹¹⁴⁷ Voir Claudine Gotot-Mersch, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », in *Europe*, n° 485-487, 1969, pp.

révélation de l'inessentiel, c'est-à-dire de la fausse conscience, dans ce qu'elle a de presque fatal, comme aussi bien de l'infranchissable séparation des êtres qu'elle produit¹¹⁴⁸ ». Mais dans l'esprit d'Emma, il s'agit d'une véritable communion. Celle-ci, malgré tout, ne peut encore se penser que dans la forme légitime d'amour, la norme bourgeoise sanctionnée par un contrat : lorsqu'elle se rend compte de la nature de ce qui la lie à Léon, elle le thématise immédiatement en fonction de l'idéal de l'amour conjugal : « Oh ! si le ciel l'avait voulu ! Pourquoi n'est-ce pas ? Qui empêchait donc ?... » (p. 147)

L'amour cosmique

Charles et Léon sont les deux figures opposées de la même conception de l'alliance. Mais s'il avait suffi à Emma que l'un eût les goûts de l'autre ou l'autre la bague de l'un pour que l'affaire fût réglée, Rodolphe vient déranger ce compromis bourgeois/romantique, en faisant découvrir à Emma son propre corps. Ainsi, préfigurant *Lady Chatterley's Lover*, la page, pleine d'une sensualité primitive, par laquelle Flaubert suggère la consommation de leur acte : éblouissement, danse des taches lumineuses, silence et sensations intérieures, tout semble indiquer – jusque dans le contraste avec la cuistrerie de Rodolphe – quelque chose comme un retour au charnel, à la nature, si puissant que sa propre voix ne semble lui parvenir que de l'extérieur (p. 217).

La dissociation entre la réalité de ce qu'Emma découvre avec Rodolphe – une jouissance du corps qui la met à distance de sa propre parole – et la manière dont elle-même interprète la force de ce nouveau désir – selon les clichés les plus éculés de l'alliance des romances – est stupéfiante : « Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges ! » (p. 211) Emma semble déterminée à ne pas comprendre ce qui lui arrive, et à l'interpréter selon la fausse conscience la plus absolue :

D'ailleurs, elle devenait bien sentimentale. Il avait fallu échanger des miniatures, on s'était coupé des poignées de cheveux, et elle demandait à présent une bague, un véritable anneau de mariage, en signe d'alliance éternelle. Souvent elle lui parlait des cloches du soir ou des *voix de la nature* ; puis elle l'entretenait de sa mère, à elle, et de sa mère, à lui. Rodolphe l'avait perdue depuis vingt ans. Emma, néanmoins, l'en consolait avec des mièvreries de langage, comme on eût fait à un marmot abandonné, et même lui disait quelquefois, en regardant la lune :

112-121.

¹¹⁴⁸ Jean-Louis Chrétien (2011), p. 72.

— Je suis sûre que là-haut, ensemble, elles approuvent notre amour. (p. 227-228)

Entre les « voix de la nature », « l'alliance » et « la lune », tout indique qu'Emma interprète cette sortie du contrat bourgeois non comme une redécouverte du corps, mais comme la découverte d'une alliance naturelle, cosmique, par rapport à laquelle l'alliance conjugale ne serait qu'une imitation artificielle.

L'amour, dans cette seconde figure, est une alliance cosmique et non pas contractuelle. Emma aurait certes encore voulue être demandée par Rodolphe en mariage – mais ce ne sera là que comme une manière de *rendre visible* cette alliance plus profonde et première, et non pas de l'*instituer*. Cependant qu'elle s'éloigne encore de la réalité sociale et commence à contracter les dettes qui la pousseront au suicide, Emma croit donc de plus en plus qu'il existe une vérité cosmique derrière l'hypocrisie bourgeoise, une authenticité de la vie à deux derrière la vanité du « monde ». Elle s'enfonce dans le délire et dans les lieux communs des romances. Car en réalité Rodolphe n'est bien sûr qu'un vulgaire séducteur, pour qui cette passion n'était que charnelle. Tout le reste relève de la fausse conscience – le couple, même adultère, n'échappant pas à l'inauthenticité du « on » social. Il est lui-même, en effet, une figure idéologique socialement constituée : une idée reçue.

Ainsi, les deux premières parties de *Madame Bovary*, à travers les trois moments de l'amour conjugal, de l'amour-complice et de l'amour cosmique, proposent-elles une variation sur le thème de l'alliance : alliance bourgeoise du contrat, alliance cultivée des esprits ou alliance cosmique des corps. Trois figures de l'amour de plus en plus conformes aux désirs d'Emma mais de moins en moins en prise avec la réalité : Charles était ennuyeux ; Léon devait partir ; Rodolphe n'était en vérité qu'un rustre. Dans cet écart entre ce que la réalité rend possible et ce que la fausse conscience romantique demande, Flaubert ne cesse de piéger toute conception enchantée de l'alliance, et le retour de Léon, qui signera la réalisation pleine des désirs d'Emma, sera présenté par Flaubert comme le décrochage le plus violent par rapport à la réalité – sans qu'il y ait là, comme c'était encore le cas à la fin du *Rouge et le Noir*, une quelconque émancipation. L'amour, s'éloignant toujours plus de l'authenticité, deviendra véritablement *romanesque* : la fausse conscience aura alors fini d'aliéner l'héroïne.

La troisième partie de *Madame Bovary*, celle qui sera fatale à son héroïne, s'attache à alterner, pour montrer qu'ils jouent sur deux plans de réalité bien différents, la narration de l'idylle qui lie Emma à Léon et l'accumulation des dettes contractées auprès du bien nommé Lheureux, accumulation qui se referme sur elle comme un piège. Cette alternance a pour fonction de mettre en perspective l'amour d'Emma, de plus en plus éloigné d'une réalité (financière, dans le capitalisme bourgeois de second Empire) qui l'étrangle et qui aura raison d'elle. Cette troisième partie montre ainsi la fuite d'Emma dans l'imaginaire, à bord d'un amour qui ressemble tant à celui des livres qu'elle devient elle-même de plus conforme aux personnages de fiction qu'elle admire. Ce dont le discours indirect libre se joue avec malice : « Ce furent trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel. » (p. 331). Il permet en effet – c'est Emma qui juge ces trois jours – le jeu subtil de l'antiphrase : il s'agit d'une « fausse » lune de miel, puisqu'ils ne sont pas mariés. Mais dans la conception renversée de la réalité d'Emma, la lune de miel est « vraie » *parce qu'elle ressemble à celle des romans d'amour*. Divorce avec la réalité qui se consomme dans le lieu fictif de l'hôtel, où l'on est de passage, où l'on n'habite pas, où vivent ensemble ceux qui ne vivent pas ensemble, puis sur l'île où ils se rendent en barque :

Les bruits de la ville insensiblement s'éloignaient, le roulement des charrettes, le tumulte des voix, le jappement des chiens sur le pont des navires. [...] Ils se couchaient sur l'herbe ; ils s'embrassaient à l'écart sous les peupliers ; et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit, qui leur semblait, en leur béatitude, le plus magnifique de la terre. (p. 331-332)

L'usage de l'imparfait, ici, est comme un démenti de cette prétention à éviter la routine – et en s'éloignant de la ville et de ses bruits, les personnages ne parviennent à s'abstraire que du réel. La phrase, son style et ses temps portent, montrent une vérité que le narrateur ne *dit* pas, puisqu'il laisse la parole à son héroïne. Peut-être y a-t-il ainsi système entre l'utilisation hétérodoxe des temps par Flaubert¹¹⁴⁹ et le recours systématique au discours indirect libre : laissant sa voix à la pensée du personnage, le romancier critique ne peut en dénoncer le sens que dans le tour langoureux et le temps déjà nostalgique des phrases, qui les accuse. Quoi

¹¹⁴⁹ On connaît la célèbre analyse de Marcel Proust, « À propos du "style" de Flaubert » in *NRF*, VII-76, 1er janvier 1920.

qu'il en soit, ici c'est l'amour même, au puissant effet déréalisant, qui transforme les personnages en être de fictions.

L'idée reçue de l'émancipation amoureuse

Ainsi, cette fuite en avant dans la fiction, loin de lutter contre ce qu'il y a d'inauthentique dans la réalité sociale, est au contraire une fuite dans l'inauthenticité : car elle aussi provient d'un discours socialement constitué. L'émancipation par l'amour, c'est une idée reçue, un autre « préjugé » dont il faudrait aussi s'émanciper. On le voit parfaitement lorsque la relation avec Léon retrouve la lassitude des relations maritales – et qu'il ne reste plus alors aux personnages qu'à se droguer d'idées pour poursuivre le fantasme de l'émancipation. Léon doit qualifier son amante de « maîtresse » pour pouvoir encore s'enivrer d'une relation en réalité déjà instituée : « D'ailleurs, se demande Léon, n'était-ce pas *une femme du monde*, et une femme mariée ! une vraie maîtresse enfin ? » (p. 542) Ici comme là, l'adjectif « vrai » est utilisé dans le sens de « conforme aux clichés », et non pas selon sa signification courante de « conforme à la réalité ».

Emma, déjà, n'avait vraiment joui de sa relation avec Rodolphe qu'en empruntant un détour par le langage, ou seule l'idée de la subversion pouvait la faire jouir de ce qu'elle faisait : « Elle se répétait : “J'ai un amant ! un amant !” se délectant à *cette idée* comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. » (p. 219, je souligne). Se délecter aux idées, c'est le symptôme d'un rapport au réel qui en dénie la nature, pour se raccrocher à des représentations constituées par le commun, le « on », lui-même. L'effort du roman de Flaubert sera alors de débusquer, dans l'idéologie du roman d'amour, la figure particulièrement perverse d'une *idéologie de l'émancipation* : le préjugé de la sortie des préjugés, l'idée reçue de la critique des idées reçues. Aussi s'intéresse-t-il moins à la passion en tant que telle qu'au moment où son vernis, craquelant, laisse découvrir le masque de l'ennui. Les personnages de l'amour romanesque pourront tenter encore de rajouter du maquillage ; pour le lecteur, la brèche est ouverte, et le surinvestissement romantique n'en paraît que plus ridicule – ou effrayant. Effrayant, parce qu'il nomme notre impossibilité de ne pas vivre dans des histoires – singulièrement dans de mauvaises histoires – dans les histoires des autres :

Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour ; et, dans les lettres qu'Emma lui envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des

étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie, qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. (p. 361)

L'effroyable de cet amour romanesque est en effet qu'il ne lutte pas seulement contre la réalité, mais également contre la santé mentale du sujet – contre sa part lucide, qu'il s'emploie à corrompre, comme s'il ne jouissait que dans l'abîme d'être hors de soi. À force de parler d'amour, les amants se dévitalisent, se déshumanisent dans une « parole anonyme [qui] est comme programmée, automatique, et les personnages sont parlés plus qu'ils ne parlent eux-mêmes la parole.¹¹⁵⁰ »

Tromperie d'autrui (adultère) et tromperie de soi-même (lucidité empêchée) déterminée par une tromperie, plus profonde, des livres et finalement du langage lui-même, *Madame Bovary* agit ou veut agir à la fois comme le poison (c'est un roman d'amour dont la structure sémiotique nous pousse à nous identifier à Emma) et comme le remède (la mise à distance ironique que constitue le même discours indirect libre, la trahison des temps) à l'amour des romances – à l'aune desquels les personnages jugent leur propre vie : « Elle était l'amoureuse de toutes les romances, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. » (p. 342)

Et si, parmi les sortes d'idéologies que peut dénoncer le roman, le cœur, la matrice idéologique des représentations d'Emma provient des romans d'amour (I, 6), c'est précisément parce que les romances sont la matrice de l'éthique de l'émancipation, et plus précisément la fabrique du cliché de l'émancipation par l'alliance. C'est pourquoi les « romans pour femmes de chambre » sont si dangereux : ils sont la matrice de la pensée romanesque de l'amour qui, une fois structurée en idéologie, contient à son tour un potentiel d'aliénation (ce danger n'est du reste pas sans lien avec les propriétés économiques de la romance comme littérature commerciale, dispositif qui s'adresse à la conscience privée d'une masse de lecteurs, dont chacun se croit en son for intérieur singulièrement touché – alors qu'ils reçoivent tous la même idée de la singularité). Dès lors, si le mot d'amour est l'objet de la critique de Flaubert, ce n'est pas, nous semble-t-il, parce que « le mot d'amour, toujours inadapté, ne convient jamais à la situation, il est peut-être vrai, il est d'abord bête.¹¹⁵¹ » C'est plutôt qu'y a-t-il singulièrement dans l'idéologie romanesque de l'amour une promesse d'émancipation : n'est-il

¹¹⁵⁰ Jean-Louis Chrétien (2011), p. 72.

¹¹⁵¹ Philippe Dufour (2004), p. 253.

pas présenté dans les romances comme cette structure ambiguë d'une intimité telle que les êtres, plus proches à deux qu'entre soi et soi-même, se promettent de créer une forme d'authenticité qui les émanciperait des mensonges du monde ? C'est à cette prétention que Flaubert répond que les amants, eux aussi, ne peuvent communiquer que par un langage qui est le lot du commun, et qui établit entre eux un feuilleté de mensonges : le drame de l'amour romantique, c'est d'être un sentiment qui vise à abolir les frontières entre deux êtres, ce qu'il ne peut faire que dans la communication, par un langage commun qui ramène avec lui toute la société à laquelle les amants voulaient échapper. Renvoyant dos à dos le mensonge de toutes les alliances prétendant à la sécession, Flaubert dévoile à la fois le projet émancipateur du roman d'amour et son caractère foncièrement contre-performatif : critique inauthentique de l'inauthenticité, cliché de la singularité, sa valorisation de l'émancipation reconduit la « dictature » du « on » dans un acte d'aliénation de la conscience du lecteur.

Comme Stendhal, Flaubert propose donc une critique immanente de la romance. Mais contrairement au *Rouge et le Noir*, il n'est aucun salut dans l'histoire d'Emma Bovary : la mort sera, pour elle, la seule issue possible à l'aliénation infinie – une issue sans gloire et sans prise de conscience. Le romancier se sera ainsi employé à montrer que notre rapport au monde est de part en part piégé par le « on » social qui nous aliène. Dès lors, l'authenticité ne se trouvera plus pour le romancier dans les idées, toutes venues d'ailleurs et toutes piégées par l'inauthenticité de cet « on » qui les pense à notre place : toutes sont reçues, le dictionnaire dût être infini. Flaubert ne conçoit donc qu'une subjectivation pratique dans l'expérience de l'écriture. C'est dire qu'il se propose de dénoncer les idées reçues, non par de nouvelles idées, mais par l'acte de bien écrire : « Enfin, je tâche de bien penser *pour* bien écrire ; mais c'est bien écrire qui est mon but, je ne le cache pas. » (Lettre à George Sand du 31 décembre 1875, Flaubert souligne). La seule authenticité qui demeure, pour Flaubert, c'est l'authenticité du style : car toute recherche d'authenticité, quant au contenu, se résout en idée reçue elle-même inauthentique. D'où l'idée du livre sur rien : ici se comprend le nihilisme du romancier. S'il n'y a pas de vilain sujet, si aucune matière ne vaut plus qu'une autre, c'est que tout ce que l'on peut dire ou montrer est de part en part contaminé par l'inauthenticité kitsch des Emma Bovary. Ne reste que le style, c'est-à-dire l'écriture comme expérience : « C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue

de voir les choses. » (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852)

*

Le roman moderne, dit Alain Vaillant, est la « science »¹¹⁵² de l'amour. Il nous semble que son schème relève d'une praxéonomie malgré tout plus éthique qu'épistémologique. L'intrigue amoureuse, dans les romans de l'« âge d'or », relève en effet d'une éthique de l'émancipation : moyen de sécession, l'alliance éloigne le personnage de la communauté qui l'aliène. Mais l'alliance reconduit, sous sa forme conjugale, une forme plus subtile d'oppression, car le couple marié n'apparaît vite que comme la structure conventionnelle par laquelle la communauté conditionne les individus. C'est la raison pour laquelle la romance en vient à développer une apologie de l'adultère, reposant sur l'idée qu'une alliance non déterminée par la convention permettrait la création d'une authenticité à deux. Enfin, jugeant le développement à grande échelle de ce schème romanesque contre-performatif, parce que développant une *idéologie* (aliénante) *de la singularité*, le roman peut se proposer de poursuivre son projet éthique par une critique immanente de la romance (différant d'elle par son ironie, essentiellement, et son dénouement), destinée à constituer le genre comme *acte* de l'émancipation. Préférant comme Stendhal s'adresser aux *happy fews* pour ne pas tomber dans le paradoxe de la singularité de masse, il fait comme Flaubert, du style, une puissance pragmatique d'émancipation.

Ce très rapide tableau des figures de l'éthique du roman d'amour rejoint les conclusions auxquelles était parvenue l'analyse de la relation filiale : fondamentalement éthique, le roman cherche à juger de la possibilité pour l'individu de s'émanciper des aliénations représentées par le « on » inauthentique – de la famille, du « monde », de la société en général, ou du roman lui-même, lorsque le développement d'une littérature de masse le pousse à la contradiction performative. Mais la logique pragmatique doit être menée plus loin encore : lui-même œuvre de langage, le roman dans sa recherche éthique d'authenticité individuelle soumet nécessairement au soupçon la langue commune – et le style, qu'il constitue comme la pragmatique de son énonciation, doit précisément être l'acte de sa

¹¹⁵² Alain Vaillant, *L'Amour-fiction, Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002, p. 11.

sécession avec le parler courant. Au cœur de l'effort romanesque, on trouvera donc le *malentendu*, la mise en crise par l'écriture même de l'accord intersubjectif qui fonde la communication courante. C'est non seulement, Bardamu découvrant l'usine Ford ou Fabrice del Dongo découvrant la guerre, qui dégonflent pour les lecteurs les signifiants de leurs connotations convenues ; mais c'est aussi la « sorte de langue étrangère » comme dit Proust dans laquelle sont écrits « les beaux livres », et qui les tire vers un effort moderniste dont nous avons analysé certains enjeux à propos de *Texaco*. L'art du roman consistera alors à utiliser le langage contre le langage, le *pharmakon*¹¹⁵³ usant des mots pour nous défaire de l'addiction aux chimères que les mots portent, le déroulé d'une fiction qui apprend au lecteur où se trouve la fiction, quel est son danger, et comment s'en garder – bref, le roman aura la tâche même que Wittgenstein confiait à la philosophie (au paragraphe 109 des *Recherches philosophiques*) : un combat contre l'ensorcellement de notre intelligence par le moyen de notre langage. Une émancipation *en acte*.

3. La critique des signes

L'œuvre de Flaubert, bien sûr, est singulière dans le paysage romanesque. Mais cette singularité tient à sa profondeur plus qu'à son excentricité : sa recherche d'un style absolu n'est en cela que la radicalisation d'une option fondamentale du roman – faire de la lecture un *acte* d'émancipation. Puisque la lecture du roman désocialise, puisqu'en même temps elle repose sur la capacité du récepteur à s'identifier à un personnage (et donc à rejeter à l'arrière-plan tous les représentants du « on », personnages secondaires et groupes) dont l'histoire est celle d'une sécession, puisqu'elle l'invite à prendre du recul sur les valeurs qu'elle représente, puisqu'elle repose sur un dispositif invitant à une « lecture littéraire » caractérisée par la conscience critique, le mode de pensée romanesque a en effet de toute façon nécessairement une dimension pragmatique : par sa seule narration, le roman s'efforce d'accomplir l'émancipation (ou le redressement moral, pour en rester à ces deux schèmes éthiques dont il n'y a pas de raison de penser qu'ils sont les deux seuls) du lecteur. Et si la langue est bien elle-

¹¹⁵³ Dans « La Pharmacie de Platon », Derrida propose d'analyser l'écriture comme un *pharmakon* – poison et remède à la mémoire : « cette "médecine", ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être - tour à tour ou simultanément - bénéfiques et maléfiques » (1972b, p. 264). On pourrait ici de même considérer le roman comme poison et remède de la romance.

même un représentant de l'« on » anonyme, on peut dire qu'il essaie de le couper de l'aliénation des signes, à l'aide des signes mêmes.

Chaque roman produit cette opération critique (à bien des égards opposée à la pragmatique de la reconnaissance dans l'épopée) à sa façon, avec une intensité et une réussite plus ou moins grande. On peut malgré tout distinguer trois grandes manières (souvent complémentaires) pour la mener à bien, trois actes illocutoires du genre : il peut dénoncer le fétichisme de notre rapport aux signes en général, opérer des malentendus ou plus radicalement, mettre le langage en crise. Dans tous les cas, une « linguistique critique » est l'opérateur pragmatique de l'anthropologie de la sécession.

a. Dénoncer le fétichisme

Comme les épopées valorisaient la renommée, les romans jugent sévèrement les manifestations les plus communes (dans les deux sens de « commun ») du langage, en tant qu'il repose sur des signes, qui tirent leur pouvoir de signifier, d'un accord seulement conventionnel entre les hommes. Mieux, c'est parce que nous nous rapportons aux signes comme s'ils étaient naturels, et comme s'ils pouvaient exprimer notre singularité, que le problème qui les concerne est un problème moral. Dans son effort éthique, le roman se fait dispositif pragmatique pour émanciper son lecteur de ce fétichisme – entendu comme le fait, engendrant hypocrisie et vanité, de se rapporter aux signes conventionnels comme à des choses. Et puisque le problème est moral, et qu'il concerne tout type de signes, la sémiotique critique du roman peut problématiser d'autres objets que le langage, pour produire un effet (sur la manière dont le lecteur les envisage) qui ne tombe pas dans la contradiction performative (de dénoncer des signes par des signes).

La ville est un objet privilégié de ce premier mode critique : matérialisation du commun, elle est le grand corps du « on » dont l'individu doit s'émanciper, et en même temps le terreau de l'hypocrisie et de la vanité – c'est-à-dire d'un rapport à soi fondé sur la recherche de l'accord intersubjectif et le respect des conventions du « monde » ; d'un rapport à soi fondé sur des signes.

Le langage et les signes

Résumant la position de Stendhal, Philippe Dufour écrit, « le langage se révèle trop intellectuel. C'est le pôle romantique de la réflexion stendhalienne : le langage, abstrait, général, venu de l'Autre et fait pour tous, trahit ma différence, me rabat sur le commun, étouffe ma singularité.¹¹⁵⁴ » Sans doute, ainsi que le souligne Dufour lui-même, ce n'est pas là le seul souci de Stendhal. En effet, existe également le souci inverse : « tantôt, en revanche, le langage pour Stendhal n'est pas assez rationaliste : je l'investis de ma particularité, mon imaginaire l'imprègne et le fausse. Ma singularité rate l'universel.¹¹⁵⁵ ». Et l'on pourrait voir là, dans cette hésitation entre la critique du commun et la critique du singulier, comme Dufour, une contradiction de Stendhal lui-même :

Homme des Lumières et romantique, tel est le double visage de Stendhal, sa contradiction, oui, si l'on veut, mais profondément vécue et tendue par un secret désir : Stendhal rêve un langage qui serait modulable au gré des circonstances, adaptable aux besoins du moment, capable de dire l'universel aussi bien que le particulier, capable de satisfaire aux exigences du sujet connaissant pour lequel le langage ne sera jamais trop rigoureux, aussi bien qu'à celles du sujet passionné pour lequel le langage menace toujours d'être trop intellectualiste. Le beyliste adopte un double langage¹¹⁵⁶.

Malgré tout, au lieu de se demander comme Dufour les raisons de cette apparente contradiction et de les trouver dans un « secret désir » du « beyliste », il nous semble falloir nous demander comment un tel désir se traduit d'un point de vue romanesque, et pourquoi c'est d'un point de vue romanesque qu'il se traduit.

Avant toute chose, on peut remarquer que ces deux tendances reviennent à une critique, unique, de la nature conventionnelle du signe (et non simplement du signe linguistique¹¹⁵⁷) : la dimension romantique de la critique pointe la présence de l'autre dans le signe – et donc en moi (selon la figure de la fausse conscience) – quand la dimension rationaliste regrette son arbitraire. Reste que le langage est un objet d'analyse privilégié, et Stendhal pointe cette double insuffisance dans le langage, insatisfaisant comme rapport à soi et comme rapport au réel :

Le mot est de l'ordre de la représentation, c'est-à-dire qu'il applique au moi un modèle de sens ; il dit moins ce que je suis que ce que je dois être ; *cet écart, qui*

¹¹⁵⁴ Philippe Dufour (2004), p. 225.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ Voir Michel Crouzet, « Stendhal et les signes », in *Romantisme*, 1971, n° 3, pp. 56-77.

*constitue l'hypocrisie [...], sépare l'événement et la convention, le fait et la fiction, l'impression et le mot. [...] Le langage en fait rejoint les méthodes de prestige et d'intimidation que la société utilise pour dissuader chacun d'être soi, et rallier tout le monde aux mensonges convenus*¹¹⁵⁸.

Le cœur problématique de cette réflexion sur le langage est bien la nature conventionnelle du signe, qui implique à la fois son arbitraire et l'altérité constitutive de la signification. Le projet éthique du roman ne peut bien sûr se satisfaire de ce double obstacle, qui prive le sujet d'un rapport authentique au réel et à soi-même. Sans abusivement généraliser le soupçon singulier de l'homme Stendhal, on peut donc montrer comment une telle critique tend à se constituer comme le bras pragmatique de l'éthique du roman – lui-même composé de mots, arrangés en des phrases arrachées au langage commun. Derrière la contradiction de l'« Homme des Lumières » et du « romantique », il y a la contradiction performative d'un dispositif qui cherche à émanciper des mots par les mots.

La première manière de gérer cette contradiction, dans *Le Rouge et le Noir*, est de porter la critique sur des systèmes de signes non linguistiques. Et comme l'enjeu du roman reste éthique, la critique des signes revient à une dénonciation de l'hypocrisie, rapport au monde faussé par l'émission de signes conventionnels. Dans *Le Rouge et le Noir*, Paris incarne au plus haut point cette hypocrisie : c'est la ville des signes.

La ville des signes

Jean-Louis Chrétien, dans le premier tome de *Conscience et Roman*, a montré l'importance de cette figure de la ville comme monde des signes, en la mettant en lien avec la modernité :

Un lieu réel d'omnisignifiante est la ville, et particulièrement la grande ville. [...] Celui qui chercherait à discerner le plan divin et l'art divin à travers la nature, outre qu'il lui faudrait posséder bien des sciences, suivrait un chemin sinueux, conjectural : en quelles langues le livre de la nature est-il écrit ? Mais dans la ville, tout est humain, tout est œuvre de l'homme, il n'est rien sur quoi se pose notre regard qui ne résulte d'une intention. Même les arbres des avenues ou des parcs ont été choisis, entretenus, disposés. Partout nous saute aux yeux un sens avéré, que nous le saisissons dans sa précision ou non. Se promener dans une ville, c'est se livrer à l'interprétation infinie d'un livre dont ce sont nos pas qui tournent les pages. [...] Une ville est un lieu de *saturation du sens*, même si les formes de cette saturation et la nature de ce sens varient selon les temps. C'est aussi le lieu de la prolifération des détails signifiants¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁸ Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981, p. 83. Je souligne.

¹¹⁵⁹ Jean-Louis Chrétien (2009), p. 32. Voir aussi Karlheinz Stierle (2001).

Dans le roman du XIX^{ème} siècle, la grande ville semble pourtant moins valoir comme lieu matériel des signes que comme nébuleuse du « on » qui menace la vérité individuelle – c'est-à-dire comme lieu d'émission des conventions. On retrouverait en effet chez de nombreux romanciers – au premier rang desquels Balzac – une attention portée sur la dimension éthique des signes urbains, plus que sur leur dimension matérielle :

La représentation de Paris dans *Le Père Goriot* porte presque exclusivement sur les mœurs – conformément au programme de l' « Avant-propos » – ; et pour en faire l'histoire, le narrateur se concentre sur les actions, les conversations et les pensées des personnages. C'est ainsi que la capitale apparaît comme un espace social et moral qui donne lieu à des jugements éthiques et à des réactions affectives, et non comme un paysage ou un spectacle à voir¹¹⁶⁰.

C'est parce que la représentation de la ville sert à camper ce « on » sur fond duquel l'individu doit s'arracher – c'est-dire qu'elle joue le rôle d'un individu collectif – qu'elle est moins thématifiée pour sa réalité matérielle que pour son existence morale. Proust ne s'y est pas trompé, qui fait dire à son narrateur : « Mais il se fait tous les jours à Paris, dirait Balzac, une sorte de journal parlé, plus terrible que l'autre.¹¹⁶¹ »

Il en va de même dans le *Rouge et le Noir* : si Julien, en arrivant à Paris, découvre bien un monde de signes, ce n'est pas non plus à leur aspect matériel qu'il est sensible : « Il fut peu sensible au premier aspect de Paris, aperçu dans le lointain. » (p. 328). Ferait-il malgré tout attention à ce Paris matériel, ce ne serait de toutes façons pas le « Paris vivant » (p. 328). La deuxième partie du *Rouge* ne nous montre en effet Paris qu'à travers son effet moral sur les Parisiens – essentiellement caractérisés par leur rapport hypocrite au réel. Se comporter en Parisien, en effet, c'est-à-dire se défaire des façons de province, c'est, pour M. de la Mole, s'accoutumer aux mœurs du beau monde, ou encore se comporter en dandy, ce que Julien parviendra peu à peu à faire : « Julien était un dandy maintenant, et comprenait l'art de vivre à Paris. » (p. 386). Paris est une société d'oisifs, de nobles s'occupant d'amour et de réputation, de salons remplis de jouisseurs courant de bal en bal – une société d'Ancien Régime, où l'on cherche à se *distinguer*, et qui ne connaît pas les avancées *égalitaires* de Verrières, dont le maire est un simple industriel. Capitale du divertissement, Paris oppose aux villes

¹¹⁶⁰ Wolfgang Matzat, « L'image de la ville et sa fonction dans « Le Père Goriot » », *L'Année balzacienne*, 2004/1 n° 5, p. 303-315, pp. 304.

¹¹⁶¹ Marcel Proust, *La Prisonnière* [1923], in Marcel Proust (1988), p.727.

authentiques, qui trouvent leur richesse dans le travail réel, l'image d'un lieu de futilité et de perversion qui fait dire à Julien : « Me voici donc dans le centre de l'intrigue et de l'hypocrisie ! » (p. 329). Capitale des salons, des bals et des spectacles, lieu de la distinction et d'une séduction qui consiste essentiellement en des batailles d'orgueil, la vie parisienne a pour règle de toujours dissimuler la réalité dans des apparences conventionnelles. Ou, plus précisément, dans un semblant, lui-même conventionnel, de rupture des conventions.

En effet, la véritable distinction (comme la véritable mode) consiste moins dans le simple respect des conventions, que dans le choix de signes qui semblent mettre en crise les conventions : « rappelez-vous le grand principe de votre siècle : soyez le contraire de ce à quoi l'on s'attend. » (p. 523). Un tel principe, symptomatique du dandysme parisien, est dangereux parce qu'il donne les airs de l'émancipation à une hypocrisie perverse. En effet, l'homme authentique, qui n'a que faire de sa réputation, se comporte comme le veut sa nature ; il se peut qu'elle aille à l'encontre des conventions du monde. Le dandy, lui, cherche le scandale ; ce faisant, il mime l'homme authentique, tout en ne se comportant qu'en fonction des conventions (mais négativement). Produisant des signes de l'émancipation alors que le salut véritable consiste en l'émancipation des signes, le dandy parisien est caractérisé par un attachement fétichiste à ce que Deleuze, lisant Proust, appelle le « signe mondain » :

Le signe mondain apparaît comme ayant remplacé une action ou une pensée. Il tient lieu d'action et de pensée. C'est donc un signe qui ne renvoie pas à quelque chose d'autre [...] mais qui a usurpé la valeur supposée de son sens. [...] On ne pense pas et on n'agit pas, mais on fait signe. [...]. D'où son aspect stéréotypé, sa vacuité¹¹⁶².

C'est la raison pour laquelle Paris est une figure avant tout morale – une figure du mal, d'autant plus problématique qu'elle possède (à cause des dandys) une indéniable force d'attraction sur la jeunesse :

Aujourd'hui, messieurs, ce n'est plus un homme qu'il faut immoler, c'est Paris. Toute la France copie Paris. A quoi bon armer vos cinq cents hommes par département ? Entreprise hasardeuse et qui n'en finira pas. A quoi bon mêler la France à la chose qui est personnelle à Paris ? Paris seul avec ses journaux et ses salons a fait le mal, que la nouvelle Babylone périclite. (p. 514)

Nouvelle Babylone, Paris est la figure exacerbée de ce que Rousseau fustigeait comme une vie inauthentique, poussant au développant d'un amour-propre prenant le pas sur l'amour de

¹¹⁶² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1963, p. 12-13.

soi, c'est-à-dire venant corrompre le rapport des individus à eux-mêmes, leur identité (dans *La Nouvelle Héloïse*, du reste, Saint-Preux voyait déjà Paris comme le lieu de la corruption : « c'est le premier inconvénient des grandes villes que les hommes y deviennent autres que ce qu'ils sont. » (p. 332))

La métropole archaïque

Si la grande ville est l'objet du roman, c'est parce que les hommes, faisant confiance aux signes, y sont fétichistes : dès lors (et paradoxalement) elle est moins considérée comme le symptôme de la modernité industrielle que comme une incarnation de la pensée magique. Un détour par *The Age of Innocence*, d'Edith Wharton, nous permettra de mieux le mettre en évidence – puisque le roman se déroule à New York, la ville moderne par excellence et pourtant présentée comme le lieu des conventions les plus archaïques.

Dans ce roman, la ville est présentée non seulement comme un lieu, mais comme *un sujet*, pourvu d'un point de vue, voyant et entendant : « Tout le monde (y compris M. Sillerton Jackson) s'accordait pour dire que la vieille Catherine n'avait jamais été belle – un don qui, *aux yeux de New York*, justifiait tous les succès possibles, et excusait un certain nombre de défaillances¹¹⁶³. » (p. 11). New York, comme si elle était consciente, porte également des jugements :

New York était une métropole, parfaitement consciente du fait que dans les métropoles « cela ne se faisait pas » d'arriver tôt à l'opéra, et « ce qui se faisait » ou non jouait un rôle aussi important dans le New York de Newland Archer que l'insondable effroi totémique qui avait gouverné le destin de ses ancêtres, des milliers d'années auparavant¹¹⁶⁴. (p. 4)

La métropole moderne (« New York was a metropolis ») et ses injonctions morales sont ainsi pensées par référence aux représentations d'un monde si archaïque qu'il croit à la *réalité* des signes : « Ils vivaient tous en réalité dans une sorte de monde hiéroglyphique, dans lequel la chose réelle n'était jamais dite, ou faite ou même pensée, mais seulement représentée par un

¹¹⁶³ Edith Wharton, *The Age of Innocence* [1920], London, Collin classics, 2010. Je souligne. Je traduis. [“Every one (including Mr. Sillerton Jackson) was agreed that old Catherine had never had beauty – a gift which, in the eyes of New York, justified every success, and excused a certain number of failings.”]

¹¹⁶⁴ Je souligne. [“New York was a metropolis, and perfectly aware that in metropolises it was “not the thing” to arrive early at the opera; and what was or was not “the thing” played a part as important in Newland Archer's New York as the inscrutable totem terrors that had ruled the destinies of his forefathers thousands of years ago.”]

assortiment de signes arbitraires.¹¹⁶⁵ » (p. 37).

Ce rapport fétichiste à la ville comme monde de signes, caractéristique de la pensée magique, a deux dimensions essentielles dans *The Age of Innocence* : le totémisme et la généalogie. Le premier consiste dans le fait de croire à la portée normative des signes : « Il y avait certaines choses qui devaient être faites, et si elles étaient faites c'était élégamment et en profondeur, et l'une d'elles dans *le vieux code de New York* était le rassemblement tribal autour d'une parente sur le point d'être éliminée de la tribu.¹¹⁶⁶ » (p. 33) Ce *totémisme* tribal est doublé d'un *préjugé généalogique*, qui consiste à croire que les signes engendrent les choses :

[Beaufort] connaissait les ramifications de toutes les relations de cousinage de New York, et pouvait non seulement élucider les questions compliquées de la connexion entre les Mingott (par l'intermédiaire des Thorley) et les Dallas de Caroline du Sud, et celle de la relation entre la branche aînée des Thorley de Philadelphie et des Chivers d'Albany (qui ne sauraient être confondus avec les Manson-Chivers de University Place), mais pourrait aussi énumérer les caractéristiques principales de chaque famille [...]¹¹⁶⁷. (p. 8)

Totémisme et préjugé généalogique sont deux manières de ne pas comprendre la dimension seulement conventionnelle des signes. Ils figurent les deux dimensions d'une « vanité » que l'on trouve à New York autant qu'à Yonville – dont la présentation s'achevait, dans *Madame Bovary*, par la description du fétichisme d'Homais, ayant écrit son nom en lettres d'or (p. 110-111). Ici comme là, et quelle que soit sa taille, la ville est le lieu d'émission des signes, corrupteurs à la mesure de leur nature conventionnelle et collective – et dont il faut chercher à s'émanciper. Mais tandis que Flaubert avait tendance à se moquer des discours du progrès, pour Wharton comme pour Stendhal, ce fétichisme a – de surcroît – une dimension archaïque. Comme pour Mathilde de la Mole, c'est le spectre de la chevalerie, comme rapport enchanté aux signes, qui hante les personnages de *The Age of Innocence* et les aliène. Et c'est depuis ce point qu'est posée la question de l'émancipation des femmes :

Son exclamation : « Les femmes devraient être libres – aussi libre que nous le

¹¹⁶⁵ [“In reality they all lived in a kind of hieroglyphic world, where the real thing was never said or done or even thought, but only represented by a set of arbitrary signs [...].”]

¹¹⁶⁶ [“There were certain things that had to be done, and if done at all, done handsomely and thoroughly; and one of these in *the old New York code*, was the *tribal rally* around a kinswoman about to be eliminated from *the tribe*.”]

¹¹⁶⁷ [“He knew all the ramifications of New York's cousinships ; and could not only elucidate such complicated questions as that of the connection between the Mingotts (through the Thorleys) with the Dallases of South Carolina, and that of the relationship of the elder branch of Philadelphia Thorleys to the Albany Chiverses (on no account to be confused with the Manson Chiverses of University Place), but could also enumerate the leading characteristics of each family [...].”]

sommes », frappa à la racine d'un problème qu'il était convenu dans son monde de considérer comme inexistant. Les « gentilles » femmes, quoiqu'elles en fussent lésées, n'auraient jamais prétendu au genre de liberté à laquelle il faisait allusion, et c'est pourquoi les hommes généreux comme lui en étaient d'autant plus prêts à leur concéder de façon chevaleresque. De telles générosités purement verbales n'étaient en fait qu'un fumeux déguisement pour dissimuler les conventions inexorables qui faisaient tenir les choses ensemble et ramenaient les gens vers *le schéma ancien*¹¹⁶⁸. (p. 35-36)

Les femmes sont les premières victimes de ce fétichisme archaïque, chez Wharton, dans la mesure où elles souffrent avant tout du poids des conventions qui les empêchent d'exprimer leur nature authentique : « Lily Bart (*House of Mirth*, 1905), Ellen Olenska (*The Age of Innocence*, 1920), et Charlotte Lovell (*The Old Maid*, 1922) souffrent toutes à la fois de l'envie de rompre les conventions qui les étouffent et d'un besoin essentiel d'être reconnues par la société.¹¹⁶⁹ » S'il se prête à ce type de féminisme, le roman ne s'y limite bien sûr pas. Les défenseurs de toutes les émancipations pourront trouver dans ce genre un lieu pour penser le salut de la « minorité » qu'ils représentent, que celle-ci soit générationnelle, sexuelle ou ethnique : le schème pragmatique du roman se propose bien d'émanciper *quiconque* du poids des conventions.

La ville au spectacle

Lieu des jugements de la rumeur et des préjugés (ce que l'épopée valorise à travers les « on-dit » du *Heike*, ou les *kleos* et *phèmè* grec, on l'a dit), la ville est le nom propre du « on » de la communauté, dont la sémiotique hypocrite (pléonasse, pour le roman) corrompt le rapport des individus à eux-mêmes et au réel – et dont le texte essaie d'émanciper le lecteur.

C'est la raison pour laquelle le spectacle est le cœur de la ville : c'est lui qui donne à ses habitants le mode de leur existence. En reprochant aux Parisiens d'être enfermés dans ce

¹¹⁶⁸ Je souligne. [“His own exclamation: « Women should be free – as free as we are », struck on the root of a problem that it was agreed in his world to regard as non-existent. « Nice » women, however wronged, would never claim the kind of freedom he meant, and generous-minded men like himself were therefore – in the heart of argument – the more chivalrously ready to concede it to them. Such verbal generosity was in fact only a humbugging disguise of the inexorable conventions that tied things together and bound people down to the old pattern.”]

¹¹⁶⁹ Audrey T. Rodgers, « Images of Women: A Female Perspective », in *College Lit*, 6 (Winter 1979), pp. 41-56, p. 42. Je traduis. [“Lily Bart (*House of Mirth*, 1905), Ellen Olenska (*The Age of Innocence*, 1920), and Charlotte Lovell (*The Old Maid*, 1922) all suffer from both the compulsion to break through the conventions entrapping them and their essential need to be accepted by society.”]

rapport dandy à l'existence, selon lequel rien ne vaut que pour sa dimension de signe, Stendhal faisait, en effet, de la vie parisienne elle-même une comédie, un ensemble de mensonges et de passions artificielles : la critique de la ville va de pair avec celle du spectacle comme matrice d'un rapport hypocrite au monde. Car c'est bien « au spectacle » qu'on trouve la Capitale – comme le montre encore la proposition faite par M. de la Mole à Julien : « Tous les jours d'Opéra, à onze heures et demie, allez assister dans le vestibule à la sortie du beau monde. Je vous vois encore quelquefois des façons de province, il faudrait vous en défaire [...]. » (p. 376) À l'opéra se joue le spectacle de la ville : on retrouvera ce *topos* dans tous les grands romans du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, de la *Comédie Humaine* à la *Recherche du Temps perdu* en passant par *Madame Bovary* et *Portrait of a Lady*. C'est précisément que, sur la scène de l'opéra, ou du théâtre, la réalité véritable est représentée par des signes. Les romanciers suggèrent alors, par une métonymie qui est autant une perversion, que la vie des spectateurs mondains relève tout autant de l'artifice et du signe : « la loge, salon à Paris, boudoir à Venise, est le spectacle dans le spectacle.¹¹⁷⁰ » L'opéra est une métalepse : les acteurs y deviennent spectateurs de leur public.

Obéissant ironiquement à l'injonction de Rousseau, critiquant la séparation entre le spectacle et les spectateurs (« donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis¹¹⁷¹ »), le romancier transforme l'opéra en symbole de la comédie sociale, dans laquelle ceux qui viennent s'engourdir dans les signes sont eux-mêmes, en faisant étalage de leur vanité, producteurs d'un spectacle.

Mais ce n'est pas tout : car le spectacle est aussi, par définition, la fabrique des signes. La scène d'Emma (II, chap. 15) à l'opéra est ainsi la description, à la fois clinique et lyrique, du fétichisme dans toute sa pureté – puisqu'elle tombe amoureuse du personnage (signifié) et non de l'acteur (signifiant) : elle prend le signe pour une chose. Lieu de rencontre de la production artistique des signes et de leur consommation distinguée, synthèse de fétichisme et de vanité, on comprend que la salle de l'opéra soit l'un des objets privilégiés du roman de Balzac à Proust¹¹⁷². Avec cet objet, le roman est bien proche d'une critique de la production

¹¹⁷⁰ Rose Fortassier, « Balzac et l'opéra », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1965, n° 17, pp. 25-36, p. 26.

¹¹⁷¹ Jean-Jacques Rousseau (1817), p. 188.

¹¹⁷² Voir Cormac Newark, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, New York, Cambridge University Press,

artistique en général. Et il est vrai que, pour lui, l'art en général, parce qu'il est une fabrique de signes, a sa responsabilité dans la production de ce rapport hypocrite au réel. Ainsi, le mode de vie hypocrite des Parisiens, qui s'exprime exemplairement dans « l'amour de Paris », sort pour Stendhal comme pour Flaubert tout droit des romans. Loin de la nature du cœur et des sentiments réels que l'on peut encore vivre, en province, la fausseté parisienne vient de l'art romanesque : « À Paris, [...] les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter ; et ce modèle, tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre. » (p. 88)

Une telle conception de l'art comme fabrique des signes collectifs, à l'opéra ou dans le roman, pourrait nous apparaître comme l'équivalent le plus proche, dans les sociétés modernes, de la production de l'imaginaire collectif par l'épopée – et être, en tant que telle, valorisée. Mais le roman, précisément, n'aime pas l'épopée, qu'il considère – comme la métropole – archaïque, instrument de corruption idéologique et d'oppression sociale. C'est ce double rapport que symbolise la ville, dans les romans, et que dénonce le romancier au nom du projet émancipateur, projet porté par les individus qui s'y cognent – Newland Archer – ou qui, par leur singularité, la problématissent – comme Ellen Olenska (ou le personnage où tous deux prennent leur origine, l'Isabelle Archer de *Portrait of a lady*). Dans un dispositif moderne qui cherche à émanciper son lecteur, toute tradition n'est qu'un complexe de signes face auquel nous ne pouvons opter que pour deux types d'attitude : le fétichisme (pour ceux qui la suivent en y croyant) ou la défiance (pour ceux qui la subissent sans y croire). Pour favoriser cette deuxième attitude, le roman s'efforce de produire des malentendus.

b. Opérer des malentendus

On s'en souvient, l'épopée mettait la *reconnaissance* au cœur de son dispositif pragmatique d'intégration politique. De manière remarquablement symétrique, le roman est avant tout un genre de *l'impossibilité de la reconnaissance* – de la méconnaissance, de la défiance, ou pour le dire d'un mot récemment conceptualisé par les études littéraires, du *malentendu*. Compris comme opérateur pragmatique de la déchirure du consensus, celui-ci a pour rôle de se

constituer en « antidote à la tentation de l'univocité¹¹⁷³ », de mettre en crise les signes, et d'émanciper le lecteur d'un rapport fétiche au roman.

Le malentendu romanesque

Voici comment l'on peut, avec Bruno Clément et Marc Escola, définir le malentendu : « non une erreur réelle mais une faute qu'on impute pour rendre vraisemblable un sens encore inouï [...], le malentendu est avant tout un discours dont l'objet réel est un autre et précédent discours, cité (ou produit) pour être réfuté. Son propre est la dénonciation.¹¹⁷⁴ » Si le volume collectif que les deux auteurs dirigent s'intéresse d'abord au « geste herméneutique », on peut malgré tout, comme Jacques Rancière (qui y participe), faire du malentendu un *acte* du texte – raison pour laquelle son article est repris dans *Politique de la littérature*. Comme il le reconnaît lui-même du reste, cette politique n'est pas vraiment une politique : « le malentendu littéraire tend [...] à s'écarter du service de la mésestimation politique. Il a sa politique, ou plutôt sa métapolitique propre.¹¹⁷⁵ » (et par ce terme de « métapolitique », il désigne en réalité ce que nous appelons l'« éthique »). Pour le montrer, on peut repartir de la proposition de Clément et Escola et, en l'appliquant à l'acte du texte, définir le malentendu ainsi : il s'agit de dénonciation par des signes [un discours] de l'accord général sur la signification des signes [les précédents discours].

Mettant en défaut cet accord, c'est-à-dire montrant que les signifiants de l'imaginaire collectif sont vides, qu'ils ne renvoient à rien, ou qu'ils ne renvoient pas à ce qu'on croit qu'ils renvoient, le roman, à chaque fois, se fait pour le lecteur expérience de la déception de l'imaginaire commun. On l'a vu à propos de la rhétorique de l'originalité du roman, ce malentendu ne se joue pas seulement au niveau des signes ponctuels (les noms, qu'il s'agisse de dégonfler et de redéfinir), mais également au niveau des scénarios (qu'il s'agisse de mobiliser, pour les déplacer). Son effort, bien entendu, est d'offrir au lecteur un accès à la réalité (et à soi)

¹¹⁷³ Isabelle Durand-Le Guern et Iona Galleron, « Avant-Propos », in I. Durand-Le Guern et I. Galleron (dir.), *op. cit.*, pp. 9-13, p. 13.

¹¹⁷⁴ Bruno Clément et Marc Escola, « Présentation », in B. Clément et M. Escola (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Actes du colloque tenu en février 2002 à la Sorbonne et à l'Université Paris VIII, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003, p. 6.

¹¹⁷⁵ Jacques Rancière (2007) p. 54. Pour le rapport entre malentendu et politique chez Rancière, voir Jérôme Game, « Politique du malentendu », in J. Game et A. W. Lasowski (dir.), *Jacques Rancière et l'esthétique de la politique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2009, pp. 107-124.

qui ne soit pas de part en part investi par la fausse conscience : en éventrant les signes pour les vider de la boursoufflure des rêves du commun, le romancier cherche à donner à voir les choses du réel dans leur singularité. Le malentendu est donc tout à la fois éthique et épistémologique. Du reste, ces deux dimensions n'en sont qu'une, pour le roman : « la connaissance, écrit Kundera, est la seule morale du roman.¹¹⁷⁶ »

On peut ainsi voir dans l'idée, chère à Kundera, du « rideau déchiré », une expression de cette même opération. Selon lui, *Don Quichotte* est le premier roman parce que son héros y déchire le « rideau » des convenances idéologiques pour affronter le « réel » lui-même en son ambigüité :

[...] un roman qui glorifie de pareilles poses convenues, de tels symboles usés, s'exclut de l'histoire du roman. Car c'est en déchirant le rideau de la préinterprétation que Cervantes a mis en route cet art nouveau ; son geste destructeur se reflète et se prolonge dans chaque roman digne de ce nom ; c'est le signe d'identité de l'art du roman¹¹⁷⁷.

Autrement dit, *Don Quichotte* apparaît comme le premier roman parce qu'il est le premier à mobiliser les signes conventionnels pour les subvertir systématiquement. Cette idée nous permet en retour de comprendre les enjeux éthiques de la rhétorique de la subversion dont nous avons parlé plus haut : pour rester sur l'exemple du *Quichotte*, ce sont bien, en effet, des scènes-types que le personnage apprécie dans les romans de chevaleries, et c'est sa propension à croire le réel conforme aux scénarios qu'il y a lus que le narrateur critique – comme lorsqu'il tente de rabattre le hasard ou la *varietas* romanesque sur le scénario commun, issu des romans de chevalerie, { « la guerre » } : « – Tais-toi, Sancho ; à la guerre, plus qu'ailleurs, on ne peut jamais savoir comment les choses vont tourner. » (p. 102) !

Mais faire face à des moulins, ce n'est pas « la guerre » ; quant à l'infinie contingence des événements, c'est une propriété *du réel*. Déchirant le signe monologique (« guerre ») obstruant, comme un rideau, la perception du personnage, le roman dévoile à son lecteur l'infinie profusion d'un réel échappant essentiellement à tous les signes. Il s'agit bien d'opérer un *malentendu*, c'est-à-dire de déconnecter un signe (nominal, ou narratif) de sa signification conventionnelle, pour retrouver un accès authentique aux choses grouillantes du réel = X ; de désintoxiquer le lecteur de la magie des idées et des scénarios reçus, en le forçant à épouser le

¹¹⁷⁶ Milan Kundera (2006a), p. 16.

¹¹⁷⁷ Milan Kundera, *Le Rideau* [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2006, p. 115.

point de vue d'un personnage s'en émancipant (le signe « Ford » pour Bardamu, le scénario « voir la Berma » pour Marcel¹¹⁷⁸, et tout ce qui arrive à l'homme sans qualités de Musil), ou en se moquant d'un personnage qui en reste prisonnier (le signe « amant » pour Emma, le scénario « guerre » pour Don Quichotte ou pour Fabrice del Dongo). C'est, de toute façon un coup porté contre l'imaginaire collectif, qui nous masquerait le réel : « Stendhal déclare la guerre à la rhétorique, s'interroge sur l'adéquation des mots aux choses.¹¹⁷⁹ »

En effet, pour l'auteur du *Rouge*, comme pour Flaubert plus tard, « il y a une ténacité des préjugés, chevillés dans les vocables.¹¹⁸⁰ » L'épopée ne reconnaissait pas explicitement un tel écart entre le signe et le réel : et lorsqu'elle déplaçait *de facto* les usages, elle prétendait au moins les confirmer. Le roman, dans sa recherche éthique d'une authenticité salubre, invite le lecteur à reconnaître (mieux : il creuse pour lui) un écart entre le signe et la chose. C'est en cela que l'on peut dire avec Jacques Rancière que le malentendu suspend « les formes d'individualité par lesquelles la logique consensuelle noue les corps aux significations.¹¹⁸¹ » Le roman est donc un travail perpétuellement « antisocial », au sens où il s'évertue à mettre systématiquement en défaut l'accord général qui lie les signes aux choses. Dès lors, il ne peut jamais vraiment être « engagé », si un tel terme implique la proposition d'un bouclage collectif, majoritaire, *consensuel*, des signes aux choses – et de fait, les romans soi-disant « engagés » sont en réalité d'abord *subversifs*. Que le roman soit toujours la mise en échec des signes aux choses, en effet, « rend douteux que la littérature puisse fournir [...] l'élaboration d'une expérience sensible du monde qui serve à configurer un monde commun polémique du jugement et de l'action politiques. Le malentendu littéraire tend ainsi à s'écarter du service de la mésentente politique. Il a sa politique, ou plutôt sa métapolitique propre.¹¹⁸² »

« Métapolitique » plutôt que « politique » ; d'autant que l'on considère la politique (et nous ne suivons plus ici Rancière) comme le travail pour œuvrer à un nouvel imaginaire commun, c'est-à-dire à un nouveau consensus – selon l'effort propre de l'épopée. Mieux que « métapolitique », donc, il nous semble que ce travail de désintoxication, dans le dispositif romanesque qui s'adresse avant tout à l'individu lecteur, relève même de l'« éthique » : car il

¹¹⁷⁸ Voir Pedro Kadir, « Voir la Berma », in R. Goedendorp *et al.*, *Proust et le théâtre*, Rodopi, Amsterdam, 1994, pp. 11-28.

¹¹⁷⁹ Philippe Dufour (2004), p. 225.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 229.

¹¹⁸¹ Jacques Rancière (2007), p. 52.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 54.

ne se contente pas de réfléchir aux conditions de possibilité du partage commun du sensible, ou de permettre de nouvelles ontologies imaginaires. Il produit, par l'acte de la mise en crise des significations reçues, une transformation du lecteur. Il en existe deux types opérateurs – thématique ou stylistique. Le premier consiste à représenter des « discours reçus » pour les démystifier. Le second – que nous étudierons dans notre troisième moment, car il revient à la performance d'une mise en crise du langage – consiste à créer dans le style un écart aux représentations communes. Chacun cherche à organiser la défiance du lecteur.

Le discours reçu comme thème

Parmi les romans qui mettent en évidence des discours dont ils se proposent de « défier » les signes en en révélant la dimension mystificatoire, selon la logique du malentendu, ceux de Stendhal ne sont pas les moins exemplaires. Le langage du pouvoir y est en tant que tel toujours montré comme un mensonge. On trouve ainsi de nombreux passages où le discours politique, comme manière de voiler la réalité, est dénoncé – comme ici, dans *La Chartreuse*, commentée par Dufour : « “Fabrice, accusé du crime de s'être sauvé, ou, comme le disait le fiscal en en riant lui-même, *de s'être dérobé à la clémence d'un prince magnanime*”. Les exemples s'additionnent et cristallisent en loi : le mensonge n'est pas ponctuel. Il est un mode de vie, et une manière de gouverner¹¹⁸³. » Comme la parole politique, l'opinion publique peut être en tant que telle critiquée comme « mystificatrice »¹¹⁸⁴ – si bien que l'on peut dire que, chez Stendhal, « le roman produit un dictionnaire critique.¹¹⁸⁵ »

Derrière le discours sur la guerre

Dans ce même registre, les romans de Flaubert sont les plus radicaux. Parmi eux, on pourrait citer dans *Madame Bovary* la scène de l'auberge (II, 2) ou mieux encore, celle des comices (II, 8), dans lesquels Lieuvain et Derozerays représentent parfaitement la voix de l'aliénation : le discours politique, fait d'idées reçues et destiné à disposer des corps. Mais nous allons plutôt lire une scène du *Voyage au bout de la nuit*, qui a l'intéressante particularité de précisément

¹¹⁸³ Philippe Dufour (2004), p. 231.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 239.

référer le discours mystificatoire à l'effort de l'épopée. Alors même que le roman de Céline a pu être qualifié d'épopée¹¹⁸⁶, cette page nous montre au contraire que la référence à ce genre sert une critique de la *mystification collective* (traduction romanesque de la reconnaissance). Elle se fait donc l'occasion d'une performance de malentendu – au sens où nous l'avons défini : un discours, celui du roman, réfutant un autre discours, celui du « on ». Dans cette scène, les soldats pensionnaires de l'hôpital militaire inventent des récits héroïques, sur l'idée du directeur de l'hôpital, le professeur Bestombes :

C'est le plus haut devoir des poètes, pendant les heures tragiques que nous traversons, déclara le professeur Bestombes, qui n'en ratait pas une, de nous redonner le goût de l'épopée ! Les temps ne sont plus aux petites combinaisons mesquines ! Sus aux littératures racornies ! Une âme nouvelle nous est éclosée au milieu du grand et noble fracas des batailles ! L'essor du grand renouveau patriotique l'exige désormais ! Les hautes cimes promises à notre Gloire !... Nous exigeons le souffle grandiose du poème épique !... Pour ma part, je déclare admirable que dans cet hôpital que je dirige, il vienne à se former sous nos yeux, inoubliablement, une de ces sublimes collaborations créatrices entre le Poète et l'un de nos héros¹¹⁸⁷ ! (p. 109)

Voici les propriétés attribuées à l'épopée : écrite par un « poète » dans une forme « grandiose », elle se concentre sur les événements « tragiques » pour flatter l'âme « patriotique » – c'est-à-dire, motiver les troupes. Selon cette caractérisation classique qui tient plus, peut-être, aux tentatives modernes qu'à la lecture des épopées anciennes¹¹⁸⁸, l'épopée serait donc un genre noble (selon le registre) de littérature nationale (selon les enjeux) – en un mot une littérature de l'héroïsme (étant entendu que le héros, chanté par l'épopée, tire son courage de l'amour de la patrie). La guerre, quant à elle, serait la circonstance favorable à la révélation des comportements héroïques, et donc un objet privilégié de l'épopée. Le narrateur se présentant comme un soldat de 1914-1918, c'est donc en quelque sorte tout naturellement que la référence épique est proposée par le professeur Bestombes. Or, d'après le narrateur du *Voyage*, le « discours épique » ne serait pas adapté à la réalité de cette guerre qu'est 1914-1918, au cours de laquelle il a justement découvert que l'héroïsme n'existait pas.

¹¹⁸⁶ Dans « La réception critique française de *Voyage au bout de la nuit* », mémoire soutenu à l'Université de Grenoble, 1993, Thierry Bruxelles nous rapporte l'embarras des critiques pour classer le roman de Céline dans le genre romanesque. Sans être systématique, le recours à la référence épique est une solution adoptée par plusieurs critiques, notamment ceux du journal *L'Humanité* (voir p. 35). Sur la même question, pour un traitement plus argumenté que celui des critiques littéraires, dépassant en somme la simple formule, voir Anne Baudart, « De l'épopée au délire », in *Céline et la guerre : actes du seizième Colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, Société d'études céliniennes, 2007, pp. 19-24.

¹¹⁸⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Folio plus classiques, Paris, Gallimard, 2006.

¹¹⁸⁸ Voir le « contrepoint » de la deuxième partie.

Ou plutôt, la guerre a été pour Bardamu la révélation même du caractère monstrueux du courage :

Notre colonel, il faut dire ce qui est, manifestait une bravoure stupéfiante ! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. [...] Le colonel, c'était donc un monstre. À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas ! [...] Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? (p. 18)

Monstrueuse, la bravoure n'est qu'une folie – et elle consiste au fond à être moins conscient de sa mort qu'un chien. Car quant à la réalité de la guerre, et quoi qu'en disent les poètes, il ne s'agit en rien d'être héroïque – mais seulement de s'offrir, absurdement, à la mort :

Donc pas d'erreur ? Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on peut faire sans mériter une bonne engueulade. C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux, comme le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à cour !... Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre toute entière. J'étais dépucelé. (p. 19)

Cet extrait met bien en évidence la manière dont cette expérience joue comme une révélation (« Je venais de découvrir... J'étais dépucelé ») de la nature de la guerre. Cette révélation consiste à aller voir, pour le personnage (et à montrer au lecteur) ce qui existe véritablement sous un signe mystificateur, « bravoure », systématiquement promu par le pouvoir pour justifier la guerre, via un discours qui voile la terrible réalité et dont « l'épopée » serait la clé générique. La « guerre » n'est pas ce que les poètes officiels en disent, dit Bardamu – et la « bravoure » n'existe pas, puisque les soldats ne font que « se tirer dessus, comme ça, sans même se voir ». Le malentendu romanesque vient affirmer ici, dans sa violence, la vérité d'un fait (l'horreur de la guerre) contre le discours mystificateur qui la célèbre à coup de signes comme « bravoure ». S'amorce alors, sous la plume de Céline, un renversement intégral des valeurs pour remettre la réalité à l'endroit : si la guerre n'est qu'une boucherie aveugle, le courage une « folie » et même une « monstruosité », la réalité jusqu'alors dénommée « lâcheté » doit être en vérité proche de la lucidité.

Le roman, en dénonçant les signes, en vient à condamner le genre qui les produit. On l'a dit, il s'agit de l'épopée, présentée comme un *outil* au service de l'intérêt des puissants : « [...] il avait entrepris, ce petit barde, au péril de sa santé même et de toutes ses suprêmes forces spirituelles, de forger, pour nous, "l'Airain Moral de notre Victoire". Un bel outil par conséquent, en vers inoubliables, bien entendu, comme tout le reste. » (p. 110). L'épopée est condamnée selon trois propriétés (c'est un mensonge, un mensonge utile, et un mensonge utile qui va de soi) qui font de ce genre la matrice même de l'aliénation et de la fausse conscience – comme le montre l'expression « l'Airain Moral de notre Victoire », catachrèse typiquement destinée à dénoncer le style de la propagande étatique.

L'épopée, sur le thème de la guerre, est présentée par le *Voyage* comme la fabrique linguistique du mensonge – ce que prouve la nécessité d'associer, pour les composer, un poète et un soldat : il faut « sublimer » les expériences réelles, et même les altérer, pour les rendre à même de se prêter à un traitement épique. Puisqu'il s'agit de magnifier, malgré tout, l'horreur de la guerre, les soldats sont invités à se présenter eux-mêmes comme des héros épiques : « Brandelore, mon compagnon de chambre, [...] se mit dès lors à me disputer sauvagement la palme de l'héroïsme. Il inventait de nouvelles histoires, il se surpassait, on ne pouvait plus l'arrêter, ses exploits tenaient du délire. » (p. 109). Si ce mensonge est utile, c'est qu'il permet, en magnifiant la guerre et ses soldats, de continuer de légitimer le combat dont ont besoin, pour des raisons mystérieuses, les « gens sérieux ». L'épopée est utile parce qu'elle rend la guerre désirable, du fait de son usage de la belle langue et des ornements : la noblesse des vers et des images est un instrument de propagande, ajoutant au contenu de l'imagination du soldat une sorte de mensonge formel : « [Le] poète décidément me rendait des points pour l'imaginative, il avait encore monstrueusement magnifié la mienne, aidé de ses rimes flamboyantes, d'adjectifs formidables qui venaient retomber solennels dans l'admiratif et capital silence. » (p. 110). Ce mensonge est de même nature que la beauté de la récitante, qui contribue elle aussi à rendre la guerre désirable : « Lorsque sur la scène apparut ma rousse, frémissante récitante, le geste grandiose, la taille longuement moulée dans les plis devenus enfin voluptueux du tricolore, ce fut le signal dans la salle entière, debout, désireuse, d'une de ces ovations qui n'en finissent plus. » (p. 110).

Dans ces pages, Céline, conformément aux théories indigènes du roman¹¹⁸⁹ a finalement une approche des genres littéraires qui ne relève pas des poétiques classiques : en l'occurrence, il voit l'épopée comme un effort de séduction des masses – effort qui en fait bien un genre politique, mais au sens le plus méprisable du terme. Ce faisant, il oppose à cette énergétique de l'épopée un exercice du malentendu qui définit la pointe pragmatique de l'effort éthique du roman. Du reste, il ne le fait pas qu'en thématissant l'autre discours, il le fait aussi par la performance de son écriture – qui est, par son ironie comme par son rythme, un acte de démystification. Parodiant par exemple le style classique dans une inversion incongrue (« dans l'admiratif et capital silence »), Céline le dénature et le problématise. C'est la dernière dimension de notre étude de la pragmatique du roman : le style est une mise en crise du langage, qui opère *dans les signes* la critique des signes.

c. Mettre le langage en crise

Le roman critique les signes dans et par les signes : le malentendu implique donc nécessairement une contradiction performative, dont l'ironie (dont nous avons déjà analysé les dimensions économique et sémiotique) est la figure bien connue. Elle est en effet la propriété du discours singulier comportant en son sein, portant en soi-même, un autre discours (collectif et social, celui-là), qu'il problématise et met en crise. Plus largement, le *style* apparaît comme étant l'instrument pragmatique qui permet au romancier de sortir du langage commun sans sortir de tout langage, d'opérer une critique des signes tout en gardant avec son lecteur une relation sémiotique, de s'appuyer sur la reconnaissance pour émanciper. Nous allons, pour le montrer, étudier trois dimensions (qui peuvent être complémentaires) du style : l'énergie, l'ironie, donc, et le bruit.

L'énergie

On s'intéresse souvent, à la suite d'un mot de Buffon, au style en tant qu'il exprimerait la subjectivité de l'auteur¹¹⁹⁰. Du point de vue qui nous intéresse, il vaut mieux dire qu'il s'agit

¹¹⁸⁹ Voir le « contrepoint » de la deuxième partie.

¹¹⁹⁰ Voir Jacques Dürrenmatt, « “Le style est l'homme même”. Destin d'une buffonnerie à l'époque

de la manière dont le romancier parvient à résoudre, dans la pratique de l'écart, le problème éthique que pose le caractère conventionnel du langage commun. La question du style naît d'abord, en effet, comme utopie d'une langue s'écartant de la « langue de tous » – comme on le voit chez Stendhal :

Parler la même langue que tous est un problème ; parler une langue aussi ; on a l'impression que Stendhal est à l'étroit dans sa langue, et peut-être en toute langue [...]. Le langage le gêne et il n'hésite pas à le déborder ou à le saborder. [...] Ainsi décentré par rapport à tout langage, et situé dans l'*utopie* d'une parole sans frontières et sans règles, ne va-t-il pas accéder à une langue sacrée [...] ¹¹⁹¹ ?

Ainsi, en tant que pratique de l'écriture, la soi-disant « absence de style », dont on parle souvent pour caractériser l'écriture de Balzac ¹¹⁹² ou Stendhal, est déterminée par des motifs en même temps « épistémologiques » (il ne faut pas masquer la réalité par des formules et des ornements) et éthiques (il faut se libérer de la rhétorique). Ainsi, lorsqu'il écrit, dans une déclaration d'intention bien connue, « je ne vois qu'une règle, le style ne saurait être trop simple, trop clair ¹¹⁹³ », Stendhal veut dire aussi qu'il faut s'émanciper des conventions de la rhétorique : l'apologie du « vernis transparent ¹¹⁹⁴ » est d'abord une critique du « style boursoufflé, c'est-à-dire un style chargé de rhétorique et d'intentionnalité poétique intimidante ¹¹⁹⁵ » – critique que l'on a déjà repérée chez Céline. Dès lors, l'impression d'absence de beau style n'est en réalité que le symptôme d'une émancipation en acte : « La liberté qui le dégage de tout code rigide et unique le conduit à une technique de l'écart lexical, par défi à l'académisme, et à la « grammaticalité » attendue. ¹¹⁹⁶ »

Ce n'est bien sûr pas seulement le producteur qui se dégage, en écrivant, des sociolectes institués – mais le récepteur lui-même, dans son acte de lecture. Comme le dit très bien Merleau-Ponty, le style est en effet le porteur d'une identification affective à la langue :

Ce n'est pas en déposant *toute* ma pensée dans des *mots* où les autres viendraient l'y puiser que je communique avec eux, c'est en composant avec ma gorge, ma voix, mon intonation, et aussi bien sûr les mots, les constructions que je préfère, le temps que je choisis de donner à chaque partie de la phrase, une énigme telle qu'elle ne comporte

romantique », in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, pp. 63-76.

¹¹⁹¹ Philippe Dufour (2004), p. 41.

¹¹⁹² Voir Alain Vaillant (2010), p. 13 *sq.*

¹¹⁹³ Cité par Gilles Philippe, « Stylistique et pragmatique du style (quelques propositions à partir de Stendhal) », in Ph. Berthier et E. Bordas (éds.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 199-208, p. 205.

¹¹⁹⁴ Cité par Georges Kliebenstein, « Stendhal et la rhétorique », in *ibid.*, pp. 31-52, p. 51.

¹¹⁹⁵ Eric Bordas, « Stendhal et le style » in *ibid.*, pp. 7-9, p. 7.

¹¹⁹⁶ Michel Crouzet (1981), pp. 42-43.

qu'une seule solution, et que l'autre, accompagnant en silence cette mélodie hérissée de changements de clés, de pointes et de chutes, en vient à la prendre à son compte et à la dire avec moi, ce qui est comprendre¹¹⁹⁷.

C'est cette identification affective à la langue que cherche le roman pour couper, par l'acte du style, son lecteur des conventions du langage de l'« on ». En effet, puisque le roman doit éveiller chez lui le soupçon des signes par des signes, son écriture est l'opératrice pragmatique de la mise en crise. La critique du fétichisme n'était en ce sens que la thématization, sous forme de contenu, de l'énergétique de l'écriture romanesque, de son véritable *exercice* : « il faut le suivre dans la poétique [...] », écrit Michel Crouzet au moment de refermer son livre sur le langage comme *thème* stendhalien, « où la possibilité d'un bon usage des mots qui déjoue leur tromperie, ou la retourne en en faisant le moyen d'une création de sens, de l'emploi du langage comme promesse de sens et de plaisir, sera établie.¹¹⁹⁸ »

En réalité, cette « poétique » relève tout autant de l'esthétique, puisqu'il s'agit de créer du sens (pour le lecteur) par le style. Mais qu'importe, après tout, le nom que l'on donne à l'étude de l'énergie de l'écriture stendhalienne. Car en mettant à jour, trois ans après son livre sur le langage comme thème, cette propriété d'une écriture qui doit favoriser l'esprit critique du lecteur, Michel Crouzet nous donne l'une des clés de la pragmatique des œuvres dans leur effort d'émancipation du lecteur. En effet, s'opposant à la joliesse des ornements, écartelant le langage commun dans tout ce qu'il a de conventionnel, l'énergie cherche en même temps à subvertir la rhétorique et à créer un rapport direct et vrai aux choses :

Si la « bonne compagnie » selon d'innombrables textes, et la France toute entière n'aiment que « le joli » et haïssent l'énergie, c'est que celle-ci comme discours s'oppose à une rhétorique du convenable et de la modération, comme parti pris de ne jamais atténuer sa parole, d'être sans égards pour le public, et seulement fidèle à la vérité et à la passion. [...] L'énergie est alors celle des « res » opposée à la superfluité et à la légèreté des « verba ». Aussi bien est énergique le discours qui réussit : « la force en littérature est synonyme d'influence, d'effet sur le public, de vérité »¹¹⁹⁹.

Le style, comme énergie, est un scandale opéré dans le langage, une manière de ramener le lecteur aux choses par la transgression des codes de la parole mystifiante. Il est donc bien l'opérateur pragmatique de l'émancipation, chez Stendhal comme chez les autres

¹¹⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, [1969], Paris, Gallimard, 1992, p. 42-43. C'est Merleau-Ponty qui souligne.

¹¹⁹⁸ Michel Crouzet (1981), p. 414.

¹¹⁹⁹ Michel Crouzet, « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », in *Romantisme*, 1984, n° 46, pp. 61-78, p. 69-70.

représentants de ce que Philippe Dufour appelle le « roman philologique » :

Forcer le lecteur à accomplir le travail de redéfinition auquel se livre par intermittence le narrateur, n'est-ce pas ce à quoi tend le style stendhalien ? L'ironie, l'allusion, qui sont ses ressorts, empêchent le lecteur d'être passif, appellent le commentaire. La phrase ménage un contretemps, exige un esprit critique¹²⁰⁰.

Mais l'écriture romanesque ne fait pas qu'exiger l'esprit critique de son lecteur ; elle le construit, notamment par le recours à l'ironie.

L'ironie

On a déjà, dans les parties précédentes, étudié les dimensions économique, rhétorique et noétique de l'usage de l'ironie : agent de la lecture littéraire poussant le lecteur à la réflexion critique, déterminée par la superposition dans le récit de l'expérience locale du personnage et du savoir absolu du narrateur, l'ironie est un mode par lequel le roman pousse son lecteur à prendre du recul par rapport à ce que lui-même affirme. On comprend donc que Flaubert, dont on a vu que sa réflexion dénonçait la fabrique romanesque de « l'idéologie de l'émancipation », en fasse grand usage : parce qu'elle est une dénonciation du contenu par la forme et de l'idée reçue par l'écriture, l'ironie est par nature en rupture avec la voix de l'« on », et avec sa critique inauthentique de l'inauthenticité – critique qui en reste, dans les romans d'amour, à l'exaltation des idées.

Dénonciation de l'idée reçue (produite par « on »), par le style (produit par l'artisanat du romancier), l'ironie consiste bien, comme l'ont montré Sperber et Wilson, dans la citation ou dans la mention¹²⁰¹. Le discours indirect libre, chez Flaubert, en est donc naturellement l'un des meilleurs opérateurs. Dans le passage suivant – la description des halles de Yonville – c'est l'usage des italiques qui permet de produire l'ironie :

Les halles, c'est-à-dire un toit de tuiles supporté par une vingtaine de poteaux, occupent à elles seules la moitié environ de la grande place d'Yonville. La mairie, construite *sur les dessins d'un architecte de Paris*, est une manière de temple grec qui fait l'angle, à côté de la maison du pharmacien. Elle a, au rez-de-chaussée, trois colonnes ioniques et, au premier étage, une galerie à plein cintre, tandis que le tympan qui la termine est rempli par un coq gaulois, appuyé d'une patte sur la Charte et tenant de l'autre les balances de la justice. (p. 110)

¹²⁰⁰ Philippe Dufour (2004), p. 239-240.

¹²⁰¹ Voir Dan Sperber et Deirdre Wilson « Les ironies comme mention », in *Poétique* n° 36, pp. 399-412.

Après une première phrase qui s'emploie à dégonfler les prétentions, à rétablir la réalité des choses sur le mode du malentendu (« Les halles, c'est-à-dire un toit de tuiles supporté par une vingtaine de poteaux » signifie : ce qu'*ils* appellent « les halles », et qui n'est en fait qu'une *cabane*), la description de la mairie cite directement, en italique, quelque parole anonyme : « l'architecte est de Paris ». Manière de mettre en évidence la fatuité d'un discours transpirant son orgueil dans la phrase : à charge, la mention des colonnes grecques et du coq gaulois, présentés dans les appareils linguistiques du discours local – « ionique », « la Charte » et « les balances de la justice ». Dès lors, l'ironie n'est plus seulement mise en crise de l'idée reçue par la forme, mais aussi, dialectiquement, mise en crise, par le contenu, de la forme reçue (de la catachrèse, si l'on veut), et de la volonté, à propos de tout et dans n'importe quel contexte, de faire beau.

Le style ironique de Flaubert vise donc le kitsch, c'est-à-dire l'esthétisation de tout, même de l'utile (c'est la définition d'Hermann Broch¹²⁰²) et la disparition de toute aspérité dans la joliesse (c'est la définition d'Adorno¹²⁰³). Comme le note Jacques Rancière à propos de *Madame Bovary* :

La cible de Flaubert, c'est celle qu'Adorno résumera dans sa critique du *kitsch*. Il faut prendre la mesure de l'enjeu : le *kitsch*, ce n'est pas l'art démodé. Certes l'art qui entre dans la vie des pauvres est en général celui que les esthètes ont rejeté. Mais le problème est plus profond : le *kitsch*, c'est l'art incorporé dans la vie de n'importe qui, devenue partie du décor et du mobilier de sa vie quotidienne. À cet égard, *Madame Bovary* est le premier manifeste anti-*kitsch*¹²⁰⁴.

Et celui que vise, en premier lieu, l'ironie flaubertienne, c'est bien sûr le kitsch dans le langage, qui est une des formes les plus manifestes de la bêtise.

Comme l'écrit Philippe Dufour, « la croûte de bêtise qui enrobe la parole empêche de reconnaître si elle dit vrai. Car c'est là le drame du langage, tel que le vit Flaubert : la bêtise ne s'oppose pas, hélas, au vrai, elle s'y superpose, et dès lors le mot vrai ne peut se laver du soupçon de bêtise¹²⁰⁵. » C'est le drame du langage, mais Flaubert ne veut pas lui tourner le dos. Bien plutôt, il essaie de faire fonctionner le langage avec et contre cette bêtise, ou le

¹²⁰² Voir Hermann Broch, « Le mal dans le système des valeurs de l'art », in *Création littéraire et connaissance*, tr. fr. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966, p. 360.

¹²⁰³ Voir Theodor W. Adorno, « Music and Mass Culture », in *Essays on Music*, tr. angl. S. H. Gillespie, University of California Press, 2002, p. 325 *sq.*

¹²⁰⁴ Jacques Rancière (2007), p. 69.

¹²⁰⁵ Philippe Dufour (2004), p. 253.

kitsch qu'il contient : « L'écriture ne sublime pas les insuffisances du langage : comme Emma, le narrateur s'abandonne aux hyperboles, tels ces ours et ces étoiles qui développent de manière aberrante la comparaison. [...] Flaubert écrira malgré tout, malgré le langage, et avec lui.¹²⁰⁶ ». En l'occurrence, dans la métaphore du chaudron fêlé, c'est – dans une sorte d'ironie inversée – la gravité du contenu qui permet de problématiser le kitsch de la forme choisie. Relisons la célèbre page de *Madame Bovary* :

Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. (p. 253-254)

L'analyse de Dufour se concentre sur les deux images, « faire danser les ours » et « attendrir les étoiles », hyperboliques au point d'appartenir au même kitsch que le roman dénonce. Seule l'ironie de ces images les en préserve. En quoi consiste-t-elle, ici ? Elle repose toujours sur le décalage entre le contenu et la forme – mais c'est maintenant la forme qui est reçue, et l'idée qui est singulière. En effet, le narrateur de Flaubert se sert ici du personnage de Rodolphe pour élever la narration vers une théorie de la « parole humaine » qui résume l'effort performatif du roman. Voici comment Dufour paraphrase le début de la phrase de Flaubert : « La Langue ronge la parole. Les nuances de la pensée ou du sentiment se résorbent en un langage monolithique. L'incompréhension est par conséquent inévitable, ce que la page du chaudron fêlé exprime en une dernière antithèse.¹²⁰⁷ »

Jusque là, comme le note Dominique Rabaté, l'idée exprimée (par Rodolphe) semble « conforme à un *topos* romantique bien connu : celui de l'impossibilité d'une expression adéquate du sentiment.¹²⁰⁸ » Mais Flaubert ne s'arrête pas là :

À cette pensée directement issue du romantisme, auquel il emprunte, on l'a vu, la thématique de l'inadéquation expressive, Flaubert imprime pourtant un repositionnement décisif. [...] Le narrateur ajoute en effet :

comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides [...]

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 265-266.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁰⁸ Dominique Rabaté, « "Le chaudron fêlé" : la voix perdue et le roman », in *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, pp. 25-37, p. 26.

Il reste bien une « plénitude de l'âme », qui trouve à se signifier sous le mode encore romantique du débordement. Mais — et j'y vois un infléchissement génial — c'est au moyen des « métaphores les plus vides ». Le paradoxe doit être souligné : le vide dit le plein ; l'image poétique par excellence est un contenant trivial : un vulgaire « chaudron », un instrument de cuisine. Si c'est par une métaphore vide que peut se dire « quelquefois » l'âme, plus besoin de poésie, mais bien de prose. C'est à elle que revient la tâche tout aussi paradoxale de faire danser les ours, à défaut de pouvoir atteindre les étoiles, défaut qu'il faut accepter, et même relever¹²⁰⁹.

Contre Rodolphe (« comme si... ne... pas » indique bien que le narrateur prend à rebours son idée), le contenu romantique s'infléchit vers une « poïétique » autrement originale, qui voit dans la boursoufflure kitsch elle-même un moyen paradoxal de faire déborder le sens. À la poïétique romantique d'Emma, qui cherche à attendrir l'étoile, et à laquelle répond le pessimisme désabusé de Rodolphe, lui-même d'origine romantique, Flaubert répond en assumant performativement – puisque sa théorie elle-même semble se dire dans « les métaphores les plus vides » – la grotesque danse des ours.

L'ironie flaubertienne consiste donc à « sursumer » (au sens de l'*aufhebung* hégélienne : dépasser en conservant) le kitsch de la parole romantique : le procédé est à la fois performatif, puisque sa phrase *ressemble* à ce « chaudron fêlé » du fait de la présence d'images « à faire danser les ours », et en même temps contre-performatif, puisqu'il s'agit de permettre au lecteur de se rendre compte de la finesse de son idée, derrière la lourdeur des images. L'ironie apparaît alors bien comme un opérateur pragmatique destiné à émanciper le lecteur des jeux de langage communs, en les lui exhibant violemment à la figure :

Il s'agit de faire en sorte *que le lecteur*, bien assuré lui aussi que l'imperfection gouverne le monde, *se distingue de Rodolphe* : qu'une émotion s'empare de lui précisément quand « la plénitude de l'âme déborde par les métaphores les plus vides », qu'il perçoive la troublante proximité que Flaubert ne cesse pas de mettre au jour, du vulgaire et du lyrique, afin de transcender l'un et l'autre en élaborant une tonalité nouvelle qu'on pourrait désigner comme grinçante. Le procédé s'apparente à la *prétérition* [...] ¹²¹⁰.

L'ironie flaubertienne, par l'écart entre la finesse de la forme et la grossièreté de l'idée reçue (notamment dans le discours indirect libre), ou au contraire entre la finesse de l'idée et la grossièreté de la forme, agit comme un opérateur pragmatique destiné à permettre au lecteur de se distinguer de Rodolphe, c'est-à-dire à s'émanciper de la critique inauthentique de

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹²¹⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeurs de la médiocrité, une idée du roman*, Genève, Droz, 2008, p. 171-172. Je souligne.

l'inauthenticité que représente pour lui le romantisme. En ce sens, retrouvant « cette ressource propre au roman, à savoir la mise en scène ironique des discours communs¹²¹¹ », la pragmatique du style de Flaubert « anticipe sur la pensée critique vingtiémiste de l'aliénation sociale¹²¹². »

À l'énergie, qui joue la vitesse et la simplicité contre la rhétorique, et à l'ironie, qui la sursume en la conservant, on peut ajouter un troisième mode de la mise en crise des signes : le bruit. Par là, on entend une parole qui, poussant dans ses extrêmes la dénonciation performative du langage commun, risque de ne plus faire sens.

Le bruit

Dans son double projet de rétablissement du rapport aux choses et de subversion des conventions communes, le style – subversion de la langue par la langue – peut aller jusqu'à une forme d'inintelligibilité, comme l'a bien vu Proust : « Toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originale, paraîtra toujours alambiquée et fatigante¹²¹³ ». Alambiquée et fatigante, la parole originale peut être perçue par son lecteur comme un bruit auquel il ne parvient guère à donner de signification immédiate : la rupture avec la langue commune lui est trop radicale, la lecture n'est pas une « partie de plaisir ».

Une telle radicalité correspond au projet « moderniste », tel qu'il a notamment été formulé par Adorno et dont Michel Picard montre comment le style, en tant que bruit, peut être l'opérateur :

L'écriture travaille et transforme l'ensemble des données culturelles de toute espèce, subvertissant les codes, produisant des effets de sens nouveaux, jouant sur les connotations, prenant ses distances par rapport à la dénotation, renonciation s'exhibant en même temps que progresse l'énoncé — périssant les divers protocoles de lecture. Toute modernité véritable du texte aurait donc pour conséquence une relative illisibilité : il se trouve pris entre une lisibilité excessive, le déjà lu, les stéréotypes mêmes les plus récents, l'illusion gratifiante de transparence, le plaisir ambigu de la

¹²¹¹ Dominique Rabaté, art. cit., p. 25.

¹²¹² Jérémy Perrin, « Dire sans entraves ! Parole inefficace et aliénation sociale dans *Madame Bovary* », in revue *Flaubert*. <http://flaubert.revues.org/903> Consulté le 20 septembre 2013.

¹²¹³ Marcel Proust, *À l'ombre des Jeunes filles en fleur* [1919], in *Œuvres Complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 552.

reconnaissance (doublée de méconnaissance ?) — et une illisibilité excessive, l'inouï, le jamais lu, le non-sens, les tentatives extrêmes des avant-gardes, accessibles à une minorité de lecteurs (mais si tout livre facile est mauvais, tout livre difficile n'est cependant pas bon !)¹²¹⁴.

Si le projet moderniste de brouillage du sens a bien produit des romans (au premier rang desquels ceux de Joyce), il nous semble malgré tout qu'il se situe aux confins du dispositif romanesque, dans la mesure où l'effort de sécession par l'expérience de la conscience y laisse place à une brutalité linguistique qui condamne le lecteur à ne plus « voir » ce qu'on lui raconte. Il ne s'agit pas tant, en disant cela, d'avancer que le bruit, symptomatique de l'« œuvre ouverte », compromet la communication au lecteur¹²¹⁵, que de souligner qu'il s'agit d'un élément orientant le dispositif textuel vers un autre effort – dont l'analyse mériterait, à elle seule, une étude approfondie. Pour le dire mieux, *Finnegan's wake* ne compromet pas la communication : il ne *communique* pas. Un lecteur qui y chercherait des « informations » ne dépasserait la première proposition – à moins d'une dépense d'énergie infinie et tout de même vite découragée. « Utiliser » *Finnegan's wake* implique de chercher à faire avec le dispositif textuel autre chose que de consommer un acte de communication – et finalement quelque chose d'assez proche de ce que nous faisons en lisant Mallarmé : nous ne sommes plus dans l'effort du roman.

*

L'analyse de l'éthique du roman (en reconstituant les formes typiques du schème de la sécession et du salut, en montrant comment les deux catégories anthropologiques de l'alliance et de la filiation jouaient l'une contre l'autre pour détricoter le commun, et en soulignant que le malentendu était avant tout une manière de problématiser la parole de l'« on ») a mis en évidence l'existence d'un contraste, presque terme à terme, avec la politique de l'épopée. Au terme de l'analyse, le style, comme dimension de l'écriture romanesque cherchant à couper le récepteur de la parole commune dans l'acte de lecture lui-même, apparaît comme l'opérateur pragmatique décisif de cet effort éthique – opérateur ayant la remarquable vertu de synthétiser sémiotique et praxéonomie dans une rupture en acte qui rejoint les coordonnées concrètes du

¹²¹⁴ Michel Picard, « Pour la lecture littéraire », in *Littérature*, n° 26, 1977, pp. 42-50, p. 47-48.

¹²¹⁵ Voir Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* [1965], tr. fr. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, Points essais, 1979.

dispositif économique. Du retranchement social de la lecture à la problématisation stylistique de la parole commune, la boucle du dispositif est bouclée.

À ce compte, on peut conclure ce chapitre en proposant une hypothèse : si le style est devenu une préoccupation centrale du roman au cours du XIX^{ème} siècle, n'est-ce pas précisément parce que la littérature n'avait plus pour tâche d'introduire son lecteur à une parole pleine dont *La Bible* avait été jusqu'alors l'incarnation ou la présence ? Tant que le roman cherchait à ramener ses lecteurs dans le chemin chrétien, son écriture ne pouvait se constituer que comme une propédeutique, mais non comme l'*acte* du salut lui-même : il eût été de mauvais goût que la littérature marchât sur les plates-bandes du Verbe divin. Mais dès lors que le roman s'est efforcé de provoquer lui-même une émancipation impliquant de s'écarter de toute parole déjà donnée, et dont aucun livre sacré n'avait par définition jamais eu la clé, n'était-il pas naturel que l'écriture romanesque, son opérateur pragmatique (magique), devienne l'absolu auquel Flaubert, ce grand incroyant, a voué son culte ?

CONTREPOINT

Roman historique et roman populaire

Si l'épopée est politique et le roman éthique, ce n'est pas seulement parce qu'ils *parlent* de politique ou d'éthique : c'est, d'abord, parce que leur mode de pensée est politique ou éthique. L'épopée met la reconnaissance au cœur de son dispositif pour raconter la possibilité de la constitution d'une communauté ; le roman raconte la sécession d'un individu par rapport au groupe et l'impossibilité de la reconnaissance. C'est, ensuite, parce que les textes font de la politique et de l'éthique : la thématization de la reconnaissance débouche sur l'exercice de la reconnaissance et la constitution de la communauté par l'épopée ; la thématization du malentendu débouche sur l'exercice de la mise en crise des idées reçues ou des sociolectes.

Une telle efficacité générique, sans doute, est moins aisée à comprendre pour nous que pour nos aïeux, parce que nous vivons à la fois si loin de l'épopée et au cœur de dispositifs – journaux, radio, cinéma, télévision, internet – dont la puissance nous rend peut-être moins sensibles à l'effet du roman. Mais le développement de la technique n'est pas l'unique responsable de notre difficulté à comprendre l'effort des genres, dans sa dimension pragmatique : il y a aussi des raisons théoriques à ce soupçon. En l'occurrence, si les « poétiques », de la Renaissance à l'époque des Lumières, ont cru pouvoir faire du genre une collection de traits et de procédés reproductibles, la théorie romantique qui les a suivies, en définissant les genres par leurs registres, a contribué à une approche qui, quoiqu'esthétique, n'était pas pragmatique. C'est pourquoi nous, qui sommes les lointains descendants d'une telle théorie, avons tendance à considérer les genres par leurs registres, et leurs registres par leurs effets esthétiques – et non pas par leurs effets politiques ou éthiques.

Parfaire notre compréhension de l'énergétique du roman, de l'épopée, ou des sous-genres hybrides implique maintenant de déconstruire une telle approche. C'est elle qui est responsable du développement, à partir du XIX^{ème} siècle, d'une poésie de registre épique incapable, même lorsqu'elle fait penser à l'épopée et lorsqu'elle parle de politique, de produire le moindre effet sur ses lecteurs. Ce faisant, elle ne peut espérer que deux résultats : ou bien les désintéresser – faute de leur faire le moindre effet. Ou bien les faire jouir de cette

absence d'effet – et c'est ce qu'on appelle la dimension « esthétique ». Pour le mettre en évidence, nous allons revenir à la théorisation de l'« épique » comme registre par le Romantisme allemand ; puis nous montrerons comment cette théorisation se traduit dans la littérature de l'âge esthétique.

Une fois cette déconstruction théorique opérée, nous reviendrons sur deux cas dont nous avons délibérément reporté l'analyse : le roman historique et le roman populaire. Il faudrait, bien sûr, leur consacrer chacun une unique étude ; il nous semble malgré tout possible de n'avancer, en guise de « contrepoint », que quelques éléments d'analyse – moins bien sûr parce que ceux-ci nous diraient la vérité sur la complexité de ces sous-genres que parce qu'ils permettraient, par déplacement et par contraste, d'affiner le modèle présenté dans les chapitres précédents, à propos de l'épopée et du roman, essentiellement celui de l'âge d'or. Nous montrerons ainsi que le roman historique a tendance à présenter la politique comme un spectacle. L'exemple du roman populaire permettra quant à lui de montrer *a contrario* ce que la littérature moderne devient quand elle essaie vraiment de faire de la politique : en l'occurrence, elle n'y parvient qu'au prix d'une modification de la quasi-totalité des éléments du dispositif romanesque classique – économique comme sémiotique. On en viendra donc naturellement à se demander si le roman populaire ne relève tout simplement pas, en fin de compte, de l'épopée.

1. Le « Paradigme moderne »

On s'en souvient, les poétiques de l'âge classique considéraient l'épopée comme un ensemble de traits génériques à imiter. Le roman, en s'orientant vers une réflexion sur les effets produits par le texte sur le lecteur, avait ouvert un autre régime de la théorie littéraire, que Jacques Rancière appelle le « régime esthétique ». Si l'on considère généralement que les Romantiques allemands sont les premiers théoriciens de ce nouveau rapport aux arts du langage, c'est en oubliant que leur théorie des genres oubliait ce qui était central dans la réflexion tâtonnante du roman en train de se faire : la réflexion sur les *effets réels*. Il apparaît en effet que la théorie historique des genres, telle qu'elle a été notamment développée par Schlegel, aboutit à la constitution d'un « paradigme moderne » dans lequel l'épopée est

comprise dans une dialectique du « monument » et du « document »¹²¹⁶ qui aboutit à orienter la définition du genre vers la prise en compte du registre épique plus que ses effets politiques.

a. Histoire et philosophie des genres

La théorie des Romantiques allemands est en même temps chronologique *et* conceptuelle : il s'agit tout à la fois d'une philosophie des genres (qui les caractérise selon leur essence) et d'une histoire des genres (qui ramène cette essence à un moment). Ce double mouvement, qui marque la fin de la poétique des traits génériques, aboutit à l'idée de l'impossibilité de l'épopée moderne.

La poïétique du concept

Comme l'a en effet montré Szondi, « Schlegel [...] voit dans la succession des époques [...] un substrat historique pour les rapports qu'entretiennent entre eux les différents genres.¹²¹⁷ ». Une telle manière de théoriser le genre implique un renoncement à la poétique des traits génériques. Citant *Seine prosaischen Jugendschriften*, dans lequel Schlegel écrit « la représentation d'une nécessité naturelle absolue – le destin, tel que le montre la tragédie – est une chose inconnue d'Homère. La puissance de l'infini sommeille encore en lui, comme dans l'âme d'un enfant avant que la fleur en bouton n'ait atteint l'épanouissement de l'enthousiasme juvénile », Peter Szondi commente : « de telles phrases, et leur contexte, dépassent la poétique traditionnelle des genres en ce que – inspirées de Schelling – elles ne définissent pas les différents genres de façon descriptive, en se basant sur leurs éléments, mais les déduisent d'un concept précis (dans le cas de la tragédie, du concept de nécessité).¹²¹⁸ ».

Une telle triangulation conceptuelle, qui articule le genre, un concept et une époque (par exemple « tragédie », « destin » et « Grèce antique »), rompt bien avec la conception « classique » de la poétique comme ensemble de traits génériques reproductibles : chez Schlegel comme chez Hegel, ceux-ci sont déconsidérés comme n'étant que des propriétés

¹²¹⁶ Cédric Chauvin (2012), p. 51.

¹²¹⁷ Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* [1974], tr. fr. J. Bollack (dir.), Paris, Gallimard, Tel, 1991, p. 50.

¹²¹⁸ *Ibid.*

superficielles, n'ayant pas de sens en soi, et ne pouvant en acquérir que dans leur soumission à un concept transcendant. Ainsi, la philosophie hégélienne de l'épopée est, par exemple, caractérisée par le croisement de deux dimensions, que l'on peut appeler, pour aller vite, son *régime* et son *objet*.

Quant à la première dimension, l'épopée appartient à l'art, qui est l'un des trois régimes historiques du « savoir absolu », avec la religion et la philosophie¹²¹⁹ : en tant que spiritualisation du sensible, il est le premier et le plus grossier. La religion, quant à elle, penserait *par représentations* (par images, par paraboles) et la philosophie *par concept*. Par ailleurs, l'épopée exprimant « l'esprit d'un peuple », son objet est l'« unité immédiate des sentiments de l'action », ou si l'on préfère, de la totalité comme harmonie. Le *moment* de l'épopée concerne l'époque à laquelle se rencontrent le régime et l'objet, celle où l'art est le mieux à même de représenter la totalité comme harmonie – la Grèce d'Homère étant caractérisée par un « état poétique du monde » qui n'existe plus à l'époque du roman¹²²⁰. Cet objet comme ce moment de l'épopée relèvent, d'après Hegel, de l'enfance de l'humanité. Comme l'a noté Cédric Chauvin, « les poétiques historiques qui fondent le paradigme moderne de l'épopée¹²²¹ » ont en effet pour thème central « l'idée d'un rapport nécessaire entre l'épopée et une enfance de l'humanité qui est à la fois origine et altérité¹²²² ». C'est cette nature double d'*origine* et d'*altérité* qui va fonder le rapport de la modernité à l'épopée, conçue à la fois comme document et comme monument.

L'épopée, origine et altérité

Enfance de l'humanité ou enfance des peuples, l'épopée est origine ; mais l'origine n'étant pas ce dont elle est l'origine (c'est-à-dire n'étant pas le présent qu'elle permet, mais qui la nie) elle est aussi une altérité. Une telle dialectique du même et de l'autre, d'abord exposée dans les philosophies du genre des Romantiques, est d'après Cédric Chauvin au fondement de ce paradigme moderne issu des philosophes, mais que l'on retrouve chez les poètes eux-mêmes.

Ainsi, dans la préface de *Cromwell*, Hugo écrit que « Homère, en effet, domine la société antique. Dans cette société, tout est simple, tout est épique. La poésie est religion, la

¹²¹⁹ Voir Georg W. F. Hegel (1997), t. 1, p. 166 *sq.*

¹²²⁰ Pour ces expressions, voir Cédric Chauvin (2012), p. 18 *sq.*

¹²²¹ *Ibid.*, p. 18.

¹²²² *Ibid.*

religion est loi. [...] L'expression d'une pareille civilisation ne peut être que l'épopée.¹²²³ ». De même, dans la préface de *Jocelyn*, Lamartine écrit : « Nous sentons tous, par instinct comme par raisonnement, que le temps des épopées héroïques est passé. C'est la forme poétique de l'enfance des peuples, alors que, la critique n'existant pas encore, il y a confusion entre l'histoire et la fable, entre l'imagination et la vérité, et que les poètes sont les chroniqueurs merveilleux des nations.¹²²⁴ » .

On le voit, dans ces reprises de la théorie des Romantiques allemands, la caractérisation de l'épopée comme origine aboutit implacablement à sa caractérisation comme altérité, et à la confirmation du « mythe » de la « mort de l'épopée »¹²²⁵ d'abord théorisé par Hegel. C'est une telle dialectique entre origine et altérité qui explique les difficultés à penser une « épopée moderne », difficultés dont la théorisation de Schiller est le meilleur symptôme. Car d'un côté, en tant qu'altérité, l'épopée nous est devenue impossible. D'un autre, en tant qu'origine, elle nourrit en nous une forme de nostalgie.

L'impossible épopée moderne

Par rapport aux concepts d'art « classique » (passé) et d'art « romantique » (présent) qui s'appliquent, chez les frères Schlegel comme chez Hegel, à des périodes historiques, les concepts de *naïf* et de *sentimental*, chez Schiller, déplacent le problème : en prenant pour objet les rapports entre poètes modernes et poètes anciens, Schiller déshistoricise le problème, déplaçant l'esthétique romantique (historique et conceptuelle) vers une réflexion sur le sens et la possibilité d'une épopée moderne. Les difficultés de son analyse, qui sont nombreuses, sont le résultat direct de cette position dialectique de l'épopée comme origine qui commande chez le poète moderne le sentiment nostalgique d'une irrémédiable perte de soi.

Comme l'explique Szondi, dans son opposition du « naïf » et du « sentimental », le « naïf » – censé s'appliquer à Goethe – est le poète moderne essayant de reproduire le genre épique (entendu comme enfance de l'humanité) c'est-à-dire « l'ingénuité enfantine là où on ne l'attend plus.¹²²⁶ ». Un tel « désir d'épopée » se traduit alors par une nostalgie dont le propre

¹²²³ Victor Hugo, « Préface », in *Cromwell* [1827], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 64.

¹²²⁴ Alphonse de Lamartine, « Avertissement » à *Jocelyn*, in *Œuvres*, Bruxelles, Hauman et compagnie, 1840, p. 309.

¹²²⁵ Cédric Chauvin (2012), p. 18 sq.

¹²²⁶ Friedrich Schiller, *Poésie Naïve et poésie sentimentale*, cité par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 61

est d'imiter un rapport au monde perdu (l'ingénuité). À l'inverse de la poétique classique du genre comme ensemble de traits reproductibles, le fait qu'un tel rapport au monde soit d'emblée considéré comme perdu, implique que ce « désir d'épopée » ne peut aboutir à la production d'épopées comparables aux épopées véritables. En ce sens, et contrairement à la conception classique du poète moderne, comme inférieur ou supérieur au poète ancien (alternative nécessairement présupposée par la Querelle des Anciens et des Modernes), poètes modernes et poètes anciens restent à jamais incommensurables :

Il ne peut venir à l'esprit d'aucun homme raisonnable de prétendre mettre un poète moderne quelconque à côté d'Homère dans les choses où celui-ci est grand, et cela rend un son fort ridicule d'entendre honorer un Milton ou un Klopstock du nom de nouvel Homère. Il est de même tout aussi impossible qu'un poète ancien quelconque – Homère moins qu'aucun autre – puisse supporter la comparaison avec un poète moderne dans les choses qui donnent à celui-ci son caractère distinctif. Je dirais volontiers qu'ils doivent leur puissance, le premier à un art de la limitation, le second à un art de l'infini¹²²⁷.

Art de la limitation d'un côté, art de l'infini de l'autre : la double surdétermination générique du concept et du moment rend les Anciens étrangers aux Modernes. C'est cette étrangeté radicale qui fait que le poète prétendument « naïf », malgré son désir d'imiter un rapport au monde archaïque, est toujours irrémédiablement plus « sentimental ». On voit le déplacement : comme le montre Szondi, si « naïf » devait d'abord désigner un rapport au monde « archaïque » à l'époque du « sentimental », Schiller finit par en faire un trait du sentimental lui-même, puisqu'il le définit comme « le résultat d'un effort en vue de rétablir le sentiment naïf dans son contenu, même sous la loi de la réflexion.¹²²⁸ » Ainsi, en tant que résultat d'une telle tentative, le « naïf » est lui-même une disposition de l'époque sentimentale : dès lors, le sentimental n'est plus le contraire du naïf « mais son rétablissement dans des conditions que Schiller appellerait ailleurs “sentimentales”¹²²⁹ ». Autrement dit : le « naïf » ne sera jamais « archaïque », le poète moderne ne sera jamais épique.

¹²²⁷ *Ibid.*, cité p. 69.

¹²²⁸ *Ibid.*, cité p. 83.

¹²²⁹ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 84.

b. L'épopée comme document

De cette conception des Romantiques allemands, la modernité a hérité un rapport double à l'épopée : comme l'a montré Cédric Chauvin, elle est dans le paradigme moderne pensée à la fois comme *document* et comme *monument* : « Relativement au statut des épopées du passé dans la modernité, nous proposons de considérer que le texte épique, *monument* détaché du présent, est d'abord présenté par les philologues comme *document* d'un contexte disparu et à reconquérir pour y constituer notre origine¹²³⁰ ».

Du monument au fragment

Dans un premier temps (celui de la découverte des épopées indiennes), c'est la fascination pour le monument qui a primé : « apparemment étrangères aux critères de l'organicité aristotélicienne et classique, elles constituent d'abord un objet fascinant, et un modèle périlleux¹²³¹ ». Le monument, considéré comme témoignage du génie de l'humanité, fait en effet des épopées des modèles pour les écrivains qui visent à produire une œuvre géniale et voient dans cette alternative aux conventions classiques une nouvelle source d'inspiration. L'épopée romantique se constitue alors comme désir d'offrir à la modernité chrétienne un monument comparable à l'épopée indienne.

Mais dans le même mouvement, un tel monument étant défini comme unité immédiate exprimant l'esprit du peuple dans sa totalité, la tâche apparaît comme infinie, sinon irréalisable (du moins pour un seul homme). Elle l'est d'autant plus que, dans la modernité chrétienne, « l'esprit du peuple » en question se veut être une religion à visée universelle. C'est la raison pour laquelle, après avoir rappelé que le sujet de l'épopée moderne « c'est l'humanité, c'est la destinée de l'homme, ce sont les phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu¹²³² », le poète met en avant la difficulté à réaliser une telle tâche autrement que de manière fragmentaire :

Mais ce sujet si vaste, et dont chaque poète, chaque siècle peut-être, ne peuvent écrire qu'une page, il fallait lui trouver sa forme, son drame, ses types individuels. C'est ce que je tentai. Si jamais je l'achève, ou si, avant de mourir, je puis du moins en

¹²³⁰ Cédric Chauvin (2012), p. 52.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 56.

¹²³² Alphonse de Lamartine, *op. cit.*, p. 309.

ébaucher un assez grand nombre de fragments pour que le dessin en apparaisse dans sa variété et dans son unité, on jugera s'il y avait un germe de vie dans cette pensée, et d'autres poètes plus puissants et plus complets viendront et la féconderont après moi¹²³³.

À partir de Lamartine, la référence à la monumentalité de l'épopée aura toujours ainsi pour conséquence l'état fragmentaire du texte (auquel elle pourra servir d'excuse) ; et ce, que le poète lutte (dans un combat perdu d'avance) contre cette fragmentation, qu'il l'accepte d'emblée (comme Leconte de Lisle dans ses *Poèmes Antiques*) ou qu'il la thématise comme le drame propre de la modernité.

La dramatisation du fragment

C'est en effet à la même question qu'est confronté Victor Hugo dans *La Légende des siècles*, à ceci près qu'il transforme le problème de fait en un problème de droit : ce serait parce que le sujet – l'Histoire de l'homme – est lui-même sériel et fragmentaire, que son traitement *doit* l'être. Raison pour laquelle *La Légende* est composée de « petites épopées » rassemblées en trois « séries », publiées en 1859, 1877 et 1883 : « *La légende des siècles*, dans sa sérialisation, dit qu'il n'y a pas une philosophie de l'histoire, une "histoire idéale", mais des logiques, des lois complémentaires du devenir universel¹²³⁴ ». En ce sens, comme l'a montré Claude Millet, le regroupement des trois séries est un non-sens, chacune d'entre elles explorant une voie différente et répondant à des contextes historiques différents¹²³⁵. Après une première série optimiste, la deuxième série, écrite après le traumatisme de la Commune, dramatise cette fragmentation de l'histoire humaine : même si la « Vision d'où est sortie ce livre » est écrite dès 1859, elle n'est publiée qu'avec la deuxième série de 1877¹²³⁶. C'est que, reposant sur une comparaison de son projet avec ceux d'Eschyle et de Saint Jean, elle affirme que « l'Histoire est devenue le règne de la mort.¹²³⁷ » Un tel pessimisme tranche avec l'optimiste de la

¹²³³ *Ibid.*

¹²³⁴ Claude Millet, *La Légende des siècles* [1995], Paris, PUF, 2001, p. 25-26.

¹²³⁵ *Ibid.*, pp. 6-23.

¹²³⁶ Myriam Roman, « Totalisation et fragmentation dans la *Légende des siècles* de Victor Hugo (première série) », in H. P. Lund (éd.), *L'oeuvre de Victor Hugo entre fragments et oeuvre totale*, actes du colloque international, Copenhague 25 octobre 2002, Copenhague, Museum Tusculanum Press, coll. «Études romanes», n° 55, 2003, pp. 57-73, p. 70.

¹²³⁷ Danièle Chauvin, « La Légende des siècles, l'Apocalypse et l'Orestie », in A. Guyaux et B. Marchal (éd.), *La Légende des siècles, Première série*, pp. 65-76, p. 73

première préface, récusant quant à elle la dimension fragmentaire : « Ce livre est-il donc un fragment ? Non. Il existe à part. Il a, comme on le verra, son exposition, son milieu et sa fin. Mais, en même temps, il est, pour ainsi dire, la première page d'un autre livre.¹²³⁸ » (p. 3)

Dans la « Vision d'où est sortie ce livre », le poète met en évidence l'immensité du sujet, qui n'est rien moins que le Tout :

J'eus un rêve : le mur des siècles m'apparut. [...]
Je voyais là ce Rien que nous appelons Tout ; [...]
Et ce mur, composé de tout ce qui croula,
Se dressait, escarpé, triste, informe. Où cela ?
Je ne sais. Dans un lieu quelconque des ténèbres. [...]

C'est la vision de l'Orestie et de l'Apocalypse qui va faire écrouler ce Tout bariolé – mais se tenant dans un mur – en une multitude de fragments épars que la Légende se propose de redonner :

Lorsque je la revis, après que les deux anges
L'eurent brisée au choc de leurs ailes étranges, [...]
Au lieu d'un continent, c'était un archipel ;
Au lieu d'un univers, c'était un cimetière ; [...]
Tous les siècles tronqués gisaient ; plus de lien ;

Dans ce cadre, la *Légende des siècles* voudrait bien être une épopée, mais une « épopée écroulée », autant témoignage du gâchis de l'Histoire que de la puissance du Progrès :

Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel ;
C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice
Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice,
Fier jadis, dominant les lointains horizons,
Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons,
Épars, couchés, perdus dans l'obscur vallée ;
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, — écroulée. (pp. 9-16)

Ainsi donc, la vision ne transforme pas : elle révèle et au fond elle donne une forme à la crise, mais ne lui cherche pas de solution. Elle la nomme. Le dernier poème, « Abîme », ravale tous les discours de l'homme au néant – l'homme n'étant rien par rapport à la Terre, qui n'est rien par rapport au soleil, etc. Jusqu'à Dieu.

C'est pourtant dans le langage humain que s'énonce un tel « abîme » ; un langage humain qui, comme l'a montré Claude Millet à propos de « Titan », empruntant ses moyens

¹²³⁸ Victor Hugo, « Préface » [1859], in *La Légende des Siècles*, Paris, Poésie/Gallimard, 2002.

rhétoriques à la mythographie des dieux et des rois¹²³⁹, relève autant de la poésie que de la science, ou de la philologie. Non seulement faire de l'Histoire l'objet de l'épopée aboutit à la fragmentation de la Légende en de multiples « petites épopées », mais cela requiert la constitution préalable d'un savoir philologique et mythographique.

Du fragment au document

En cela, le « désir d'épopée » moderne n'est que l'application, dans la production, du rapport philologique (dans la réception) que nous entretenons avec l'épopée depuis le romantisme allemand : puisqu'on lit les épopées comme des documents, le poète, pour composer son œuvre, doit lui aussi partir à la recherche des mythes fondateurs dont elles sont les traces.

Le fait que l'épopée soit considérée comme un document, c'est-à-dire comme une trace, à déchiffrer, de l'origine disparue, l'existence même de la philologie l'atteste. Ce rapport « documentaire » à l'épopée tient notamment, on l'a dit, à la découverte des épopées indiennes :

Inassimilable, le poème indien n'a, dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, cessé de se réfugier toujours davantage dans le cabinet des seuls indianistes, et de quitter le champ de la littérature, comme modèle ou même comme inspiration [...]. Le *Mahabharata* [...] se trouve ainsi [...] considéré comme un « monstre » ou comme un « polype » – représentation qui correspond à son accaparement à peu près exclusif, dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, par les philologues¹²⁴⁰.

À l'image du philologue, le poète fera de son rapport à l'épopée un rapport documentaire. Symptomatiquement, Leconte de Lisle se fait indianiste, et explique dans la Préface aux *Poèmes Antiques* que si l'épopée moderne est impossible, le poème moderne peut au moins se faire « savant ». Selon le *topos* du paradigme moderne, Leconte de Lisle considère ainsi que la dimension réflexive de la modernité lui interdit la création d'une véritable épopée – genre de l'unité immédiate du peuple, de l'enfance de l'humanité, de la vie instinctive :

Nous sommes une génération savante ; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ; tel est le fait irréparable. La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques ; elle n'inspirera plus de vertus sociales ; parce que la langue sacrée, même dans la prévision d'un germe latent d'héroïsme ou de vertu, réduite, comme à toutes les époques de décadence littéraire, à

¹²³⁹ Claude Millet (1995), p. 122 *sq.*

¹²⁴⁰ Cédric Chauvin (2012), p. 57.

ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles, envahie par les néologismes arbitraires, morcelée et profanée, esclave des caprices et des goûts individuels, n'est plus apte à enseigner l'homme¹²⁴¹. (p. 310)

Comme chez Mallarmé plus tard, le présent poétique est conçu comme un « interrègne¹²⁴² ». Si le lyrisme du moi est bien une décadence, viendront peut-être d'autres temps, dans lequel la poésie épique sera de nouveau possible :

Et plus tard, quand les intelligences profondément agitées se seront apaisées, quand la méditation des principes négligés et la régénération des formes auront purifié l'esprit et la lettre, dans un siècle ou deux, si toutefois l'élaboration des temps nouveaux n'implique pas une gestation plus lente, peut-être la poésie redeviendra-t-elle le verbe inspiré et immédiat de l'âme humaine. En attendant l'heure de la renaissance, il ne lui reste qu'à se recueillir et à s'étudier dans son passé glorieux. (p. 313)

« S'étudier dans son passé glorieux » : chez Leconte de Lisle, comme plus tard chez Hugo, le « poète épique » est lui-même un savant rapportant à l'humanité entière un savoir qui la concerne. Il se rapporte à toutes les épopées comme à des documents, qu'il résume et synthétise dans son poème : à défaut d'une intuition immédiate de l'enfance de l'humanité, la philologie lui permet de reconstruire patiemment, à partir de ces légendes, les étapes de l'histoire spirituelle du monde. La poésie et la science se retrouvent dans cet effort d'explication de l'intelligence par elle-même :

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres. (p. 314)

Reprenant les résultats de la dialectique schillerienne du « naïf » et du « sentimental », Leconte de Lisle affirme donc que l'épopée n'est plus possible comme genre, mais que l'on peut au moins la considérer comme une source, que le poème moderne, armé de science philologique, reprend réflexivement pour transmettre à la modernité. Document de l'enfance de l'humanité, elle en est aussi le monument, puisque c'est rien moins que de l'idéal dont elle est la « révélation primitive ».

¹²⁴¹ Leconte de Lisle, « Préface » [1852], in *Poèmes antiques*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, pp. 310-315.

¹²⁴² Voir Takeo Kawase, « Mallarmé face à l'interrègne », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 52, 1988, pp. 82-99.

c. Des genres aux registres

Du fait de cette conceptualisation de l'épopée comme document et monument, qui aboutit au lieu commun de sa disparition comme *genre*, le Paradigme moderne aboutit à ne pouvoir penser sa permanence que comme *registre*, c'est-à-dire, pour le dire vite, « impression de monumentalité ». C'est Hölderlin qui, le plus explicitement, aura théorisé ce déplacement.

La conceptualisation d'Hölderlin

Comme l'a montré Szondi, c'est contre la poétique des traits génériques reproductibles que Hölderlin réagit : à l'opposé de J. J. Winckelmann, selon qui « l'unique moyen pour nous de devenir grands, et si c'est possible, inimitables, c'est d'imiter les anciens¹²⁴³ », Hölderlin considère que « l'Antiquité semble tout à fait opposée à notre génie originel (*urprünglichen Triebe*) qui tend à former l'informe, à parfaire l'origine nature.¹²⁴⁴ » Voici comment Peter Szondi commente la réaction de Hölderlin :

Cette protestation ne se fait pas au nom de l'époque moderne, n'est pas dirigée contre l'Antiquité, ne se fonde pas sur la conviction de Herder, pour qui à chaque époque doit advenir son art propre. Elle s'en prend plutôt au principe de l'imitation en tant que tel, au nom de la « force vive » (*lebendige Kraft*), qui ne peut qu'être détruite par la reproduction pure¹²⁴⁵.

Les artistes, selon Hölderlin, ne doivent pas copier le déjà-modelé, mais *former l'informe*. Une telle perspective implique forcément de sortir de la conception classique des traits génériques ; c'est le rôle de la théorie des registres que de fournir un nouveau modèle théorique. Voici la proposition de Hölderlin :

Le poème lyrique, idéal selon l'apparence, est naïf par sa signification. C'est une métaphore continue d'un sentiment unique.
Le poème épique, naïf selon l'apparence, est héroïque par sa signification. C'est la métaphore des grandes volontés.
Le poème tragique, héroïque selon l'apparence, est idéal par sa signification. C'est la métaphore d'une intuition intellectuelle¹²⁴⁶.

¹²⁴³ Johann Joachim Winckelmann dans *Réflexion sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. fr. Léon Mis, Paris, Aubier, 1954, p. 95, cité par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 228.

¹²⁴⁴ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche werke*, 4/221, cité par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 228.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 228.

¹²⁴⁶ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche werke*, 4/266, cité par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 248.

Ainsi, dans l'optique d'Hölderlin, chaque genre, fruit d'une dialectique des « tons » (naïf, héroïque, idéal) entre l'« apparence » et la « signification », se définit par ce dont il est la « métaphore ». Une telle dialectique, qui permet à la fois d'articuler le contenu et la forme et de déterminer le rapport systématique entre les genres, a en outre la propriété de se placer résolument du côté de l'esthétique : les catégories formelles du système, « apparence » et « signification » décrivent un effet sur le lecteur, bien plus qu'un mode de fabrication. Mais ce n'est pas tout : si d'après Hölderlin la tentative d'écrire une épopée est condamnée à l'échec¹²⁴⁷, la systématique des tons, en elle-même transhistorique, permet de concevoir la possibilité d'un retour de l'écriture épique¹²⁴⁸. Mieux, elle le demande, la doctrine de l'alternance des tons impliquant que « dans le tragique réside l'achèvement de l'épique, dans le lyrique l'achèvement du tragique, dans l'épique l'achèvement du lyrique.¹²⁴⁹ » Dès lors, comme l'a bien vu Cédric Chauvin, on peut dire que « c'est en somme comme *registre*, au sens moderne, qu'elle [l'épopée] reviendrait chez Hölderlin, hors du genre épique lui-même et, en l'occurrence, dans la poésie lyrique¹²⁵⁰ ».

Mort de l'épopée et fortune de l'« épique »

À suivre un manuel scolaire, voilà comment l'on pourrait définir la nature du « registre ». Il s'agirait de la

Manifestation dans le langage de l'émotion produite par un texte sur la sensibilité du lecteur : émouvoir, faire pleurer (registre pathétique), exprimer ses sentiments personnels (registre lyrique), exprimer et provoquer de la peur (fantastique), critiquer sérieusement (polémique), critiquer plaisamment (satirique et ironique), faire rire (comique), amplifier un événement (épique)¹²⁵¹.

Faussement évidente, la définition du registre proposée dans la première proposition est d'une ambiguïté extrême, puisqu'elle suggère à la fois que le registre est une propriété du texte (« manifestation dans le langage... ») et un effet du texte sur le lecteur (« ... de l'émotion produite par un texte »). On imagine donc que celui-ci est un « lecteur modèle » : l'épique

¹²⁴⁷ Voir Peter Szondi, *op. cit.*, p. 242.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 251.

¹²⁴⁹ Friedrich Hölderlin, *ibid.*, cité par Peter Szondi, *op. cit.*, p. 266.

¹²⁵⁰ Cédric Chauvin (2012), p. 32. Je souligne.

¹²⁵¹ Armelle Vautrot-Allégret et Anne Autiquet, « Lexique d'analyse littéraire », in Victor Hugo, *Hernani*, Paris, Hachette, Biblio lycée, 2006, pp. 282-283.

serait l'*effet prévu*, tel qu'on peut le déduire des propriétés du texte. Mais cela n'est pas si simple, puisque dans la liste qui suit, on trouve bien des effets prévus sur le lecteur (« faire rire »), mais aussi des *actions* du texte (« amplifier un événement », « critiquer plaisamment »). Un autre manuel propose : « on définit un registre littéraire en fonction de l'effet produit sur le lecteur à la réception d'un texte. Cet effet est visé par l'auteur soit par le contenu, soit par le style.¹²⁵² ». Ici encore, on retrouve la double hésitation entre effet produit (sur le lecteur réel) et effet visé (sur le lecteur modèle) d'une part, et effet et propriétés textuelles d'autre part. Sans doute est-ce là le signe que la notion de registre n'est pas complètement scientifique : « [...] en l'absence d'une réflexion synthétique ayant pour objectif d'en baliser la portée et les enjeux, elle peine à émerger d'une zone frontière interlope traditionnellement située entre le genre et le texte.¹²⁵³ ».

En fait, l'existence d'un registre épique, catégorie transhistorique mais également « transgénérique », puisqu'elle s'applique autant à la poésie héroïque qu'au roman réaliste ou (comme on va le voir) historique, signifierait que le texte produit sur son lecteur la même impression de « totalité unifiée » que les épopées :

Quand il s'agit en particulier de caractériser le registre épique dans le roman du XIX^{ème} siècle, nous constatons que des deux critères principaux à se trouver retenus, en sus de la longueur, le premier (l'« aspiration à la totalité ») est directement issu de Hegel, tandis que le second (« une pensée d'ensemble sur le présent et sur l'avenir de l'humanité ») reformule le projet de l'épopée romantique¹²⁵⁴.

Mais comme cette soi-disant impression de « totalité unifiée » des épopées correspond elle-même aux représentations très historiquement situées du paradigme moderne, il vaudrait mieux se contenter de dire, plus prudemment, que le registre épique est la propriété des textes qui rappellent certaines propriétés de l'épopée, ou, mieux, qui la connotent. C'est ainsi que la triple opération de la théorie romantique, historicisation des genres, remplacement de la poétique par l'esthétique, substitution du registre au genre, aboutit à faire du roman le genre épique de la modernité : une « épopée bourgeoise moderne¹²⁵⁵ », selon l'intuition de Hegel

¹²⁵² Valérie Presselin, François Mouttapa et Betty Witkowski Vanuxem (dir.), *L'écume des lettres, français première*, Paris, Hachette Éducation, 2011, p. 536.

¹²⁵³ Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (dir.), *Les Registres*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au cœur des textes », 2008, p. 13-14.

¹²⁵⁴ Cédric Chauvin (2012), p. 156,

¹²⁵⁵ Georg W. F. Hegel, *Esthétique*

reprise par Lukács. À suivre ce dernier, c'est même, plus précisément, le « roman historique » qui serait l'exemplification parfaite de la « littérature épique » contemporaine.

Comme nous allons le montrer, en nous penchant sur ce sous-genre, le fait que l'épopée soit avant tout politique et le roman, éthique, implique dans le roman historique au mieux une coexistence des deux genres. Plus particulièrement, nous allons voir que l'épique dont participe le roman historique n'appelle jamais à la moindre participation politique de son lecteur : conformément à la nature du registre comme « effet esthétique » ou « effet sans effet » (c'est-à-dire simple impression), il lui offre une esthétisation de la politique qui n'est vouée à aucune conséquence pragmatique. Pour le dire en un mot, le roman épique *connote l'épopée*, alors que l'épopée *performe la politique*.

2. Le problème du roman historique

De prime abord, le roman historique semble bien avoir un rôle politique comparable à celui de l'épopée : chercher dans la narration du passé des idées politiques permettant d'éclairer le présent et l'avenir. Mais, comme on va s'efforcer de le montrer, le contenu politique reste toujours étranger à la narration romanesque et comme à côté de lui. La politique n'y apparaît finalement que comme un totem sur lequel les hommes réels n'ont pas de prise, et auxquels ils assistent, impuissants – comme engourdis, face à un spectacle.

a. Le roman et l'histoire

Comme l'a souligné Daspre, c'est Lukács qui a développé l'idée selon laquelle le roman historique cherchait dans le passé non seulement de quoi porter un éclairage sur le présent, mais aussi une vision politique de l'avenir :

Et c'est bien là ce que recherche le lecteur du roman historique objectif : non pas une évasion dans le passé mais une explication de son présent, une vision de son avenir. Parce qu'il n'est pas un reflet passif du réel mais une réflexion objective sur le réel, le roman historique peut en effet tenter cette aventure. Lukács l'a bien vu qui a eu le mérite d'expliquer clairement comment le roman historique se constitue autour d'une réflexion dialectique sur passé, présent, avenir¹²⁵⁶.

¹²⁵⁶ André Daspre, « Le roman historique et l'histoire », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, n° 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Jun., 1975), pp. 235-244, p. 244.

Cette référence à Lukács est d'autant plus intéressante que le théoricien marxiste faisait du roman historique – et notamment des œuvres de Walter Scott – la forme moderne de la littérature épique. C'est à cette dimension épique, d'après lui, que le roman historique doit le fait que « la majorité des personnages secondaires sont plus intéressants et plus importants que le médiocre héros principal.¹²⁵⁷ ». En effet, dans les épopées, comme le dit Bélinski que cite Lukács, « le personnage principal sert uniquement de centre extérieur autour duquel les événements se développent et où il peut se distinguer par des qualités humaines générales qui méritent notre sympathie humaine, car le héros de l'épopée est la vie même et non pas l'individu humain.¹²⁵⁸ ». Arrêtons-nous un instant sur ce constat d'une différence fondamentale entre les personnages principaux et les personnages secondaires.

Elle montre, en effet, que le roman historique fait cohabiter deux choses qui ne se synthétisent jamais : d'une part ce que l'on sait de la vérité passée, représentée par des personnages qui ne sont que des porte-voix (sans intériorité) de l'événement, ou leur nom propre, et qui font avancer l'*histoire* ; d'autre part les personnages de fiction, qui possèdent une vie intérieure et qui font avancer l'*intrigue*. Lukács, qui voit bien cette contradiction (et la nomme telle) essaie d'en faire précisément la supériorité du roman historique.

Dans *La Guerre et la Paix*

C'est la raison pour laquelle il fait de *La Guerre et la Paix*, qui montre plus que tout autre cette tension à l'œuvre, « l'épopée moderne de la vie populaire d'une manière encore plus décisive que l'œuvre de Scott ou de Manzoni.¹²⁵⁹ » Voici comment il précise sa pensée :

Chez Tolstoï la contradiction entre les protagonistes de l'histoire et les formes vivantes de la vie populaire occupe une position centrale. Il montre que ceux qui, en dépit des grands événements au premier plan de l'histoire, continuent à mener leur vie normale, privée et égoïste, font réellement progresser le véritable développement (inconscient, inconnu), tandis que les « héros » consciemment agissants de l'histoire sont des marionnettes ridicules et malfaisantes¹²⁶⁰.

¹²⁵⁷ Georg Lukács (2000), p. 35.

¹²⁵⁸ Cité par Georg Lukács (2000), p. 35.

¹²⁵⁹ Georg Lukács (2000), p. 93.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 94.

En réalité, cette conception de Lukács est préparée par Tolstoï lui-même, qui suggère à la fois qu'il faut se distinguer des anciennes épopées « dont les héros concentrent sur eux tout l'intérêt de l'histoire¹²⁶¹ », et que les grands hommes sont mus par des forces qui les dépassent plutôt qu'ils ne font librement l'histoire¹²⁶². Ce qui aboutit, dans *La Guerre et la Paix*, à la superposition de deux strates de récit : un plan romanesque qui raconte, sur le mode de l'expérience de la conscience, la manière dont les personnages « continuent à mener leur vie normale » ; et un plan théologico-historique qui raconte la progression de cette Histoire sur laquelle n'ont prise ni les grands hommes, qui en sont les instruments, ni *a fortiori* les hommes du commun, qui en sont les spectateurs.

Puisque ceux qui croient faire l'histoire consciemment sont en réalité mus par elle et que ceux qui ne croient pas la faire la font inconsciemment, on en conclut tout naturellement que la forme narrative de *La Guerre et la Paix* repose sur la thèse selon laquelle les hommes ne font pas l'histoire consciemment. Cette thèse est du reste énoncée, en des termes proches, au sein même de l'ouvrage : « L'homme *consciemment* vit pour soi, mais il sert *inconsciemment* à des fins historiques et sociales.¹²⁶³ » En fait, comme Lukács après lui, Tolstoï emprunte sa conception de l'histoire à Hegel, dont c'est une thèse bien connue que les hommes sont les instruments inconscients d'une histoire rationnelle qui se joue dans le dos de la conscience¹²⁶⁴ :

L'intérêt particulier de la passion est donc inséparable de l'affirmation active de l'universel... Ce n'est pas l'Idée qui s'expose au conflit, au combat et au danger ; elle se tient en arrière hors de toute attaque et de tout dommage et envoie au combat la passion pour s'y consumer. On peut appeler ruse de la raison le fait qu'elle laisse agir à sa place les passions, en sorte que c'est seulement le moyen par lequel elle parvient à l'existence qui éprouve des pertes et subit des dommages¹²⁶⁵.

Ce qui, en résumé, signifie que « la portée historique des actions humaines n'est jamais réductible aux motivations subjectives des acteurs.¹²⁶⁶ ».

¹²⁶¹ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix* [1869], tr. fr. B. de Schoelzer, Paris, Gallimard, Folio, 2002, tome II, p. 250.

¹²⁶² Voir par exemple le premier chapitre de la première partie du livre III.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 11. Je souligne.

¹²⁶⁴ Voir Georg W. F. Hegel (1939), tome I, p. 77.

¹²⁶⁵ Georg W. F. Hegel, *La Raison dans l'histoire* [1837], tr. fr. K. Papaïonnou, UGE, 1965, p. 129.

¹²⁶⁶ Jean-François Kervégan, « Hegel », in J.-F. Pradeau (dir.), *Histoire de la philosophie*, Seuil, 2009, p. 470.

Dans *Quatrevingt-Treize*

Or, il s'agit là, nous semble-t-il, d'*un fait de genre*, qui permet de caractériser, en tant que tel, le roman historique. Cet écart qui ne se comble jamais entre des personnages (dont les intérêts conscients déterminent l'intrigue) qui n'agissent pas consciemment sur une Histoire quant à elle impersonnelle se retrouve ainsi, par exemple, dans *Quatrevingt-Treize*. Comme le souligne Guy Rosa, en effet, le roman de Victor Hugo « n'intègre donc la représentation de l'histoire à l'intrigue que pour les disjoindre et ne les fait converger que pour en opposer les aboutissements à meilleur titre : au titre de l'histoire même.¹²⁶⁷ ». La « contradiction » qu'avait déjà repérée, pour l'en féliciter, Lukács dans le roman historique, signifie en effet que l'histoire et le romanesque y restent côte à côte – sans jamais pouvoir se synthétiser dans une intrigue unique.

Parce que l'historique s'y occupe de l'histoire commune et le romanesque de ses effets esthétiques sur les consciences individuelles, « l'explicite vanité de l'effort accompli pour que l'histoire rejoigne la fiction démontre l'impossibilité de faire fonctionner comme un seul et même texte le discours de l'historien et celui du romancier.¹²⁶⁸ ». Ainsi que chez Tolstoï, l'histoire apparaît dans le roman de Hugo comme le résultat (décidé par personne en particulier) de l'agrégation des actions humaines, résultat que les hommes en retour doivent subir et qui s'impose à eux avec la nécessité de décrets divins : « Même éparpillée en actions individuelles, l'histoire de la Révolution [...] relève d'une autorité divine ou fatale qui dépasse les hommes. Même entièrement historicisée au point que toute passion personnelle en soit exclue, l'intrigue révèle que l'histoire passe par les actes conscients de chacun.¹²⁶⁹ ». Si bien que, dans le roman historique, les personnages sont les acteurs sans en être responsables, et ne font de la politique (au sens où ce sont bien leurs choix qui déterminent le visage du monde commun) que bien malgré eux : « la contradiction que *Quatrevingt-treize* instaure s'établit entre les dimensions individuelles et les dimensions historiques d'un processus représenté comme engageant les personnes quoiqu'elles n'en soient pas les auteurs.¹²⁷⁰ ».

¹²⁶⁷ Guy Rosa, « Quatrevingt-treize ou la critique du roman historique », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, op. cit., pp. 329-343, p. 342.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 343.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 342.

¹²⁷⁰ *Ibid.*

On voit bien comment cette conception de la responsabilité collective rapproche le roman historique de l'épopée ; mais on voit également comment elle l'en distingue. Car en mettant en scène ses héros, l'épopée se donnait précisément des individus capables d'agir directement sur l'histoire commune ; en refusant de sortir du cadre phénoménologique de la conscience subjective finie (c'est-à-dire en restant un roman, avec des personnages-symptômes dont nous partageons les expériences), le roman historique s'empêche au contraire de faire du monde commun autre chose qu'un fétiche s'imposant aux hommes comme une fatalité divine. Celle-ci est tout à fait différente du destin dans l'épopée : alors que celui-ci est une cause finale immanente à l'histoire du héros (elle lui donne son sens), et qui le pousse à donner une nouvelle forme au monde commun, celle-là est une cause efficiente, anonyme et aveugle, déterminant de l'extérieur le monde ambiant, et rendant par ce fait vaniteuse toute ambition politique.

Le roman historique est donc tout aussi peu politique que le roman habituel : l'histoire, qu'il intègre sous forme de fatalité, n'implique pas plus ici que là la possibilité, pour les hommes, de penser *a novo* l'organisation du commun. Bien plus, le genre semble impliquer, comme chez Victor Hugo, « la radicale inadéquation de tout individu à la vraie grandeur historique¹²⁷¹ » – comme l'écrit Franck Laurent, commentant la célèbre formule :

La révolution est une action de l'Inconnu [...] Les événements dictent, les hommes signent... Desmoulins, Danton, Marat, Grégoire et Robespierre ne sont que des greffiers. Le rédacteur énorme et sinistre de ces grandes pages a un nom, Dieu, et un masque, Destin. ... Ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle¹²⁷².

Il ressort de l'*Éducation sentimentale* une conclusion identique : « A travers les siècles, l'homme n'a aucune véritable possibilité d'influence sur le cours des événements : il n'arrive que ce qui doit arriver. Et tout va au néant.¹²⁷³ ». Et c'est l'homme politique, dans le roman historique, qui a pour rôle d'incarner cette fatalité impersonnelle – moins qu'un personnage, il n'apparaît que comme un simple totem.

¹²⁷¹ Franck Laurent, « La question du Grand Homme chez Victor Hugo », in *Romantisme*, 1998, n° 100, pp. 63-89, p. 83.

¹²⁷² Victor Hugo, *Quatrevint-Treize*, cité par Franck Laurent, *ibid.*

¹²⁷³ Jean-Pierre Duquette, « Flaubert, l'histoire et le roman historique », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, pp. 344-352, p. 351.

b. Le spectacle de la politique

La Guerre et la Paix présente ainsi de nombreuses scènes permettant de voir le traitement différent, par l'écrivain, du personnage historique et du personnage fictif : le premier incarne, comme un totem, la fatalité historique – le second l'expérience de la conscience.

Fatalité historique et expérience de la conscience

C'est le cas, par exemple, lorsque Tolstoï présente les pensées de Nicolas Rostov, engagé comme hussard, lors de la rencontre du Tsar et de l'Empire d'Autriche (livre I, 3ème partie, chapitre VIII). Une telle alliance, avec les problèmes politiques qu'elle soulève, aurait pu donner cours à des développements relatifs à la stratégie ; l'auteur, s'il avait voulu faire faire de la politique à son roman, aurait pu choisir le point de vue des personnages les plus proches de l'action, de sa nécessité, de ses raisons – en l'occurrence l'un ou l'autre des souverains – jusqu'à décider, dans la dialectique des postures, le sens de l'opération militaire à mener ou de la vertu politique à choisir. Or, c'est par les yeux de Rostov que nous voyons la scène :

Lorsque le souverain ne fut plus qu'à une vingtaine de pas et que Rostov eut saisi nettement, dans ses détails, le jeune, beau et heureux visage, il éprouva un sentiment de tendresse et d'enthousiasme qu'il n'avait jamais connu. Tout, dans l'empereur, chaque trait, chaque mouvement, le ravissait.

S'étant arrêté sur le front du régiment de Pavlograd, Alexandre dit quelques mots en français à l'empereur d'Autriche et sourit.

A la vue de ce sourire, Rostov se mit involontairement à sourire lui aussi et sentit pour son souverain un élan d'amour. [...]

L'empereur prononça encore une phrase que Rostov entendit mal et les soldats crièrent « Hourra! » à pleins poumons.

Rostov cria lui aussi, penché sur sa selle, il cria de toutes ses forces, jusqu'à s'en faire mal, uniquement pour exprimer son enthousiasme.

L'empereur resta un moment immobile, comme indécis.

« Comment peut-il être indécis? » se demanda Rostov ; mais aussitôt cette indécision même lui parut pleine de majesté et de séduction, comme tout ce que faisait l'empereur. [...]

[L'empereur] s'éloigna, passant d'un régiment à l'autre, et finalement Rostov ne distingua plus que son plumet blanc qui émergeait de l'escorte. (p. 405-406)

Si ce passage nous semble être intéressant, c'est pour la manière dont il met en scène les rapports entre les grands hommes (ici l'empereur), d'après Tolstoï, instrumentalisés par l'Histoire plus qu'ils ne la décident, et les personnages, à travers la conscience desquels le

monde est donné à voir. Focalisé sur les pensées de Rostov, le narrateur nous présente les effets sur lui d'une réalité qu'il ne comprend pas. Ainsi le personnage n'entend-il pas ce que dit Alexandre à l'empereur, et ne peut donc saisir la raison du sourire de celui-ci. Pourtant « à la vue de ce sourire, Rostov se mit involontairement à sourire lui aussi ». De même, lorsque « l'empereur prononça encore une phrase que Rostov entendit mal », la narration se concentre moins sur le contenu du discours (rien n'empêche pourtant au romancier de le révéler au lecteur) que sur l'effet de ce phénomène sur la subjectivité de Rostov : « Rostov [...] cria de toutes ses forces, jusqu'à s'en faire mal, uniquement pour exprimer son enthousiasme. ». Pourquoi Tolstoï préfère-t-il nous révéler des informations relatives à la conscience privée de Rostov, dont par ailleurs celui-ci seul peut être conscient (ainsi, il aurait « mal » à force de crier), plutôt que le contenu de la parole publique (puisqu'elle déclenche l'approbation des autres soldats) du tsar ? C'est qu'il cherche à travers cette scène à montrer la manière dont le commun impacte l'individu, son effet sur lui – mais jamais le contraire.

Du côté de l'empereur, on note une indécision. Mais c'est moins le signe de sa subjectivité que l'objectivation de l'hésitation réelle de l'histoire à ce moment de la guerre (l'alliance avec les Autrichiens permettra-t-elle de vaincre les troupes de Napoléon ?) : Tolstoï ne nous donne pas cette information pour nous montrer comment se comporte l'individu, ni pour souligner la manière dont son comportement peut influencer sur le commun. Non : il personnifie l'hésitation objective de l'histoire. Qui plus est, il nous fait immédiatement retomber dans la conscience de Rostov : sans nous expliquer la scène, il transforme immédiatement le comportement de l'empereur en une apparence dont la raison objective fait défaut, un phénomène dans la conscience de Rostov, donnant immédiatement lieu à une interprétation symptomatique des propriétés de cette subjectivité singulière (plus que révélatrice de la signification objective d'un événement touchant au commun) : « cette indécision même lui parut pleine de majesté et de séduction » (je souligne).

Nous n'avons affaire ici qu'à une scène phénoménale, qui nous dit moins de l'objet que du sujet, qui ne présuppose nullement que l'objet est conforme à ce qu'en perçoit le sujet, et qui repose sur la distinction entre l'histoire commune et l'expérience subjective. Loin de la reconnaissance épique, le roman historique semble ainsi reposer sur l'alternance entre enthousiasme et déception phénoménologique – qui sont au fond les deux positions extrêmes du malentendu : on ne perçoit jamais ce dont on a entendu parler – et ce parce que l'individu

perçoit le monde avec des catégories qui lui sont propres. Nombreuses sont en effet les notations qui vont dans le sens de cette reconfiguration subjective des expériences du réel. A propos de Rostov, on trouve par exemple :

Il n'était plus possible d'aller ou de ne pas aller ici ou là ; on ne disposait plus de ces vingt-quatre heures qu'on pouvait utiliser de tant de façons différentes ; plus de cette multitude de gens dont aucun n'est vraiment proche ni complètement étranger ; plus de rapports d'argent confus et embarrassés avec le vieux comte ; plus de rappel de la terrible perte du jeu... Ici au régiment, tout était clair et simple. Le monde entier se divisait en deux parties inégales : l'une, notre régiment de Pavlograd, l'autre, tout le reste. Et ce reste ne nous importe en aucune façon. (Tome 1, p. 645-646)

L'expérience subjective met en défaut le consensus ontologique.

La politique comme totem

Cela veut-il dire que le commun disparaît tout bonnement du roman historique ? Non. Mais la présentation de la manière dont le monde est constitué par la conscience d'un simple hussard ne nous renseigne ni sur la nature du problème commun, ni sur celle des solutions envisageables : en réalité, tout cela apparaît sous la forme réifiée de mystérieux rois dépourvus de subjectivité, simples outils de l'histoire : des totems. Le roman fait alterner la narration objective¹²⁷⁴ (parfois avec le renfort des sources historiques « objectives »¹²⁷⁵) qui leur est relative, et la polyphénie des visions du monde. On retrouve ainsi des personnages caractérisés par une conscience symptomatique de leur sexe, de leur classe sociale, de leur nationalité, de leur situation géographique pendant la guerre (on ne pense pas au front comme à l'arrière). La guerre est alors, conformément au postulat hégélien de Tolstoï, traitée selon deux perspectives qui ne se recoupent jamais : une perspective purement objective-fataliste qui dit la vérité de l'histoire, et une perspective subjective-phénoménologique qui éclate cette vérité en une multitude de consciences incommensurables, « la même vérité se présentant [...] à deux personnes sous des aspects différents. Ceux même des membres qui semblaient partager les idées de Pierre les comprenaient à leur façon, les limitant et les modifiant à tel point que Pierre ne pouvait plus les accepter » (tome 1, p. 711).

¹²⁷⁴ Que l'on repère avec des phrases du genre : « Napoléon venait d'effectuer un nouveau mouvement qui risquait d'être dangereux pour l'armée, *information qui se révéla plus tard fausse* » (tome 2, p. 62, je souligne)

¹²⁷⁵ Par exemple tome 2, p. 35 : « Napoléon connaissait ce tremblement : *la vibration de mon mollet gauche est un grand signe chez moi*, disait-il plus tard ». C'est Tolstoï qui souligne.

On pourrait procéder à des analyses équivalentes dans nombre de romans « modernes », du *Rouge et le Noir* à *La Condition humaine* et de *L'Education sentimentale* aux *Bienveillantes* : le meilleur symptôme de l'impuissance politique du roman polyphénique est le retour de la politique sous la forme totémisée, d'une Histoire impersonnelle servie par des « grands hommes » sans subjectivité. En ce sens, on peut dire que « la politique » devient la colonne vertébrale du roman moderne, mais une politique devenue indépendante de la conscience des personnages et comme sortie d'eux, sur laquelle ils n'ont guère de prise : un pur spectacle. On le comprend : si les personnages ont chacun un monde propre, tel qu'il est constitué par la conscience, le monde commun de la politique ne pourra exister que comme extra-subjectivité se reflétant dans leur conscience. Le fonctionnement de l'économie bourgeoise capitaliste ou la révolution de 1848 chez Flaubert et les guerres de Napoléon chez Tolstoï sont comme autant d'événements réels objectivés, existant indépendamment de personnages réduits à les observer et à tenter de les interpréter, mais qui ne les *font* jamais.

C'est en ce sens que le roman historique n'est pas politique – pas plus que n'importe quel autre roman. Plus précisément, le roman historique est bien un sous-genre du roman (et non de l'épopée) en ce qu'il particularise, dans l'histoire et la figure du grand homme, le monde commun fétichisé qui dans les romances prend le visage de « la famille » et dans les romans psychologiques celui du « monde ». Dans tous les cas, l'intrigue romanesque, à rebours de toute épopée, propose là aussi à son lecteur une expérience de la sécession : montrer que le personnage subit l'histoire à laquelle il essaie encore bêtement de participer, identifier la famille comme un milieu dont il faudrait s'émanciper, opposer aux valeurs du « monde » la recherche d'une authenticité – sont des motifs narratifs qui tous témoignent de l'importance de la dimension éthique de l'intrigue romanesque.

L'épique comme spectacle

On a pourtant coutume de parler de scènes « épiques », à propos de nombre de romans historiques. Mais, à travers les yeux d'un personnage qui n'y prend pas part, comme dans *La Chartreuse de Parme*, ou à travers le regard d'un narrateur appliqué à en esthétiser les effets, comme dans la fameuse bataille de Waterloo des *Misérables*, l'épique dans le roman historique est le nom que l'on donne à la présentation d'un spectacle qui rappelle l'épopée :

Ils étaient trois mille cinq cents. Ils faisaient un front d'un quart de lieue. C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses. [...] Alors on vit *un spectacle formidable*. [...]

On croyait voir de loin s'allonger vers la crête du plateau deux immenses couleuvres d'acier. Cela traversa la bataille comme un prodige.

Rien de semblable ne s'était vu depuis la prise de la grande redoute de la Moskowa par la grosse cavalerie ; Murat y manquait, mais Ney s'y retrouvait. Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. Chaque escadron ondulait et se gonflait comme un anneau du polype. On les apercevait à travers une vaste fumée déchirée çà et là. Pêle-mêle de casques, de cris, de sabres, bondissement orageux des croupes des chevaux dans le canon et la fanfare, tumulte discipliné et terrible ; là-dessus les cuirasses, comme les écailles sur l'hydre. Ces récits semblent d'un autre âge. Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les *vieilles épopées orphiques* racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes ; dieux et bêtes¹²⁷⁶.

Cette page est symptomatique, en ce qu'elle opère l'esthétisation de la guerre, et l'article explicitement à la catégorie de l'épopée, auquel ce spectacle est censé renvoyer. Ce faisant, le texte de Victor Hugo (sans doute politique sur bien d'autres points), loin de chercher ici à agir sur le monde commun, trouve dans la référence épique (implicitement dans le registre et explicitement dans la comparaison) les gages d'une « littérarité » pour esthète, découplée de toute ambition pratique :

Non sans une ironie assez horrible dans les deux cas, 1815 et 1832, la narration se fait franchement épique, et le roman joue de façon très grinçante du contraste entre le traitement poétique de la matière narrative et la constatation de l'insignifiance idéologique de l'épopée elle-même en ces temps-là. Rien ne coûte de comparer les soldats de Napoléon à des hippanthropes sortis des vieilles épopées orphiques ni d'en appeler au souvenir de Mégareon et d'Ajax pour projeter un éclairage fabuleux sur les combats de rues de Paris, si ce n'est que l'épique en 1815 et 1832 a une valeur seulement littéraire et n'implique pas la présence de l'épopée.¹²⁷⁷

Pierre Laforgue a raison de le souligner, la présence d'un registre épique tient ici à un traitement « poétique », et la référence à l'épopée est purgée de tout enjeu politique. L'épique n'a ici qu'une valeur littéraire – n'est qu'une valeur littéraire. En tant que registre, c'est une catégorie qui ne s'applique qu'à une pratique contemplative, esthétique.

À mi-chemin de la propriété stylistique et de l'impression sur le lecteur, le registre décrit la nature du spectacle en jeu dans le texte littéraire. Cette dimension spectaculaire du texte implique que le lecteur puisse mettre à distance le texte, et que ses effets sur lui soient

¹²⁷⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Pocket, 1998, t. I, p. 357-358. Je souligne.

¹²⁷⁷ Pierre Laforgue, *Hugo, Romantisme et révolution*, PUFC, 2001, p. 171.

des impressions sans force illocutoire. En ce sens, le « registre épique », s'il qualifie des textes dont le spectacle fait penser à ce que racontent certaines épopées, n'est pas une propriété des épopées elles-mêmes – qui, comme le rappelle William Marx après Florence Dupont, ne relèvent pas, en un sens, de la « littérature » :

en lisant Homère, Pindare ou les tragiques, nous pouvons éprouver le sentiment d'avoir de la littérature entre les mains, mais rien n'est plus faux : ces textes parlent d'autre chose, *font* autre chose. Ce sont du reste à peine des textes, au sens où on l'entend maintenant : ils n'en ont que l'apparence. Ruines ou vestiges, plutôt : le nom conviendrait mieux.¹²⁷⁸

L'épopée, en soi, ne participe pas du « registre épique ». Elle ne le fait que pour celui qui la lit comme de la littérature. Et la littérature de registre épique, comme le roman historique, ne fait réciproquement pas de politique. Si le registre épique est bien la qualité de textes dont certaines propriétés phénotypiques rappellent l'épopée, l'épopée, elle, cherchait autre chose que « faire une impression d'épopée ». En somme, le roman historique est (d'un registre) épique parce qu'il connote l'épopée, mais non parce qu'il performe la politique (ce que fait l'épopée). Non que cela soit par nature un effort impossible à la littérature : le roman populaire, certes au prix d'une modification considérable du dispositif romanesque, semble bien l'accomplir.

3. L'équivoque politique du roman populaire

Sans aller jusqu'à dire, comme Béatrice Munier, que les romans populaires manifestent un « être-au-monde anhistorique¹²⁷⁹ », il nous faut reconnaître que l'anthropologie de ce sous-genre échappe en partie au détricotage éthique de la communauté que nous avons dessiné dans les pages précédentes. Tout se passe en effet comme si, une fois l'Émancipation prise en charge et mise en récit par les romans élitaires, la *critique* de l'émancipation s'était réfugiée dans les romans populaires. La violence de la « querelle du roman-feuilleton » à elle seule, semble l'attester. Dans ce débat, les défenseurs soutenaient y voir un outil d'émancipation collective ; ses détracteurs, un instrument d'aliénation de masse. Si ces positions, qui

¹²⁷⁸ William Marx (2011), p. 149.

¹²⁷⁹ Brigitte Munier, « De la sociologie du roman au roman sociologique », in *L'Année sociologique*, 2001/1 Vol. 51, p. 185-203, pp. 201

reprennent des notions – émancipation et aliénation – que nous avons surtout rencontrées dans le cadre de la réflexion éthique du roman, sont cette fois-ci politiques, c’est non seulement parce qu’elles concernent un collectif et non des individus isolés, mais surtout parce qu’elles sont moins mobilisées dans le cadre d’une réflexion sur le salut, que dans le cadre d’un débat public (ayant en partie lieu sur les bancs de l’Assemblée Nationale¹²⁸⁰) sur la forme que doit prendre le régime, dans le contexte abrasif de l’avant-1848. C’est la raison pour laquelle René Guise aura pu écrire : « Il n’est [...] pas exagéré de considérer le roman-feuilleton comme un des agents, et un agent essentiel de la Révolution de 1848¹²⁸¹. »

Pour ce sous-genre, l’analyse hésite entre deux termes, celui de roman populaire et celui de roman-feuilleton. Le second est relatif au dispositif économique ; le premier, comme dans « roman pour femme de chambre », caractérise à la fois l’identité du récepteur (la « classe populaire ») et un type de schème narratif et praxéonomique. Il nous semble donc devoir préférer ce dernier, plus près de la description de l’effort du dispositif (étant entendu que nous analyserons en priorité les romans populaires écrits pour être publiés en feuilleton, et lus dans ce format). Il ne s’agit là, au fond, que d’une préférence sémantique ; car, populaires ou en feuilletons, « ils entretiennent un même rapport avec leur public. L’usage courant, qui traite en synonymes les termes de roman-feuilleton et de roman populaire, [...] paraît traduire une réalité.¹²⁸² »

Après avoir brièvement décrit les positions de ses partisans et de ses adversaires, nous montrerons que la politique du roman populaire est corrélative d’une modification substantielle du dispositif romanesque, qui le fait sortir des rails de ce que le paradigme naissant comprend sous le terme de « littérature » – mais aussi qu’il ne parvient bien souvent pas à penser de nouvelles postures. Comme le *Shuihu zhuan* chinois (que nous avons analysé dans la première partie), la politique du roman populaire, avant tout réactive, consiste essentiellement à réclamer aux puissants une meilleure application des principes auxquels ils souscrivent eux-mêmes – et non à redéfinir les postures élémentaires de l’imaginaire politique. L’influence de ce roman sur la révolution de 1848 s’explique, alors, par la surdétermination,

¹²⁸⁰ Voir Claudine Grossir, « Du feuilleton à l’Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », in *Romantisme*, 2008/3 n° 141, pp. 107-118, p. 108.

¹²⁸¹ René Guise, « Le roman-feuilleton et la vulgarisation des idées sociales sous la monarchie de juillet », in *Romantisme et politique 1815-1851*, Colloque de l’ENS Saint-Cloud, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 316-328, p. 328.

¹²⁸² Anne Leoni et Roger Ripoll, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton » in *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No 2/3, *op. cit.*, pp. 389-414, p. 391.

par certaines propriétés (économiques et rhétoriques) du texte, de sa signification politique. Sans rapport véritable avec le détail du contenu praxéonomique du texte, l'interprétation révolutionnaire des *Mystères de Paris* semble relèver du faux-sens – ou du prétexte. Nous tâcherons de mettre à jour les tenants et les aboutissants de cette équivoque.

a. La « querelle du roman-feuilleton »

Avant de montrer que les principales lignes argumentatives de la querelle du roman-feuilleton s'accordent pour voir dans ce sous-genre une nouveauté, précisément du fait qu'il vienne bouleverser les rapports existant jusque là entre littérature et politique, rappelons-en rapidement les origines.

Naissance du roman populaire

Le roman-feuilleton naît en 1836, « l'an 1 de l'ère médiatique », pour des raisons qui semblent-il n'ont pas grand lien avec la littérature :

les journaux d'opinion, parmi lesquels la plupart des quotidiens sous la monarchie de Juillet, sont soumis au cautionnement afin de couvrir les frais engendrés par d'éventuelles plaintes, et au droit de timbre. Cette fiscalité rend nécessaire d'importants capitaux, et grève lourdement le prix de l'abonnement qui s'élève en moyenne à 80 francs annuels. Deux quotidiens en 1836 vont révolutionner cette situation, en introduisant la publicité dans leurs pages, diminuant ainsi l'abonnement de moitié : ce sont *La Presse* d'Émile de Girardin et *Le Siècle* de Louis Denoyers¹²⁸³.

Le succès de cette innovation n'est pas seulement immédiat, il est aussi profond : « La Presse et le Siècle attirent vite le nombre, exorbitant à l'époque, de 25000 à 30000 abonnés, et tous les journaux durent bon gré mal gré imiter la formule (baisse drastique du prix d'abonnement, publicité, roman-feuilleton).¹²⁸⁴ » Pour des raisons certes mercantiles, le dispositif du roman populaire est destiné à toucher un large public, qu'on ne saurait confondre avec le lectorat traditionnel. Pour preuve, alors qu'on n'éditait jusqu'alors que 800 exemplaires, en *in-octavo*, par roman, *Le Juif Errant* d'Eugène Sue est lu par 20 000 abonnés¹²⁸⁵. Son public dépasse le

¹²⁸³ Claudine Grossir, art. cit., p. 108.

¹²⁸⁴ Lise Dumasy (éd.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, coll. Archives critiques, 1999, p. 6.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

lectorat de la seule capitale, puisque

l'édition dut suivre le mouvement et elle manifesta une grande inventivité dans les supports : in-18 Charpentier à 2 ou 3 francs, puis 1 franc, livraisons illustrées hebdomadaires puis bimensuelles, etc., viennent bientôt relayer le journal pour répandre dans la France entière la bonne parole romanesque. En deux décennies, le prix moyen du livre fut divisé par deux¹²⁸⁶.

Très rapidement, ce succès spectaculaire pousse les uns et les autres à prendre position. C'est le début de la « querelle du roman-feuilleton ». Défenses et attaques se concentrent essentiellement trois points : le rapport du roman populaire à la littérature, ses incidences sur la fonction politique du journal-support et ses effets sur la classe laborieuse.

Désacralisation de la littérature ?

Comme le rappelle Lise Dumasy, dans cette querelle, « le roman-feuilleton est présenté comme une forme littéraire spécifiquement moderne en ce qu'elle est, indissolublement, *industrielle* (c'est le terme alors employé, beaucoup plus que « commerciale »), *démocratique* et de *masse*.¹²⁸⁷ » Cette formulation est intéressante, dans la mesure où elle relie explicitement des déterminations sociales, économiques et politiques avec une question en réalité purement esthétique, relative à la « forme littéraire » de la modernité. Et en effet, Chapuys-Montlaville, député de gauche qui formule une critique farouche du feuilleton (notamment parce qu'« il faut produire vite, beaucoup, à bas prix¹²⁸⁸ » au point que « le travail de l'écrivain est assimilé au travail à la chaîne¹²⁸⁹ ») semble, derrière cette défense de l'ouvrier littéraire, avant tout soucieux de mettre en valeur une certaine idée de la littérature (telle qu'elle est en train de se constituer dans le paradigme que nous avons étudié plus haut). En effet, l'appauvrissement esthétique serait une conséquence directe de la prolétarianisation de l'écrivain :

D'une part parce que l'imagination, dont les combinaisons ne sont pas infinies, en vient à produire des séries d'objets textuels quasi-identiques, d'autre part parce que l'absence de travail du style entraîne – dit-on – une perte de l'individualité. La langue du roman-feuilleton, lit-on partout, c'est la langue du journal, langue sans caractère, « prose banale, superficielle » [...]. Il tend vers l'anonymat, quand on n'accuse pas son auteur d'avoir fondé une société en commandite [...]¹²⁹⁰.

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁸⁸ *Ibid.*

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

Critique à la fois économique, politique, esthétique – et finalement, comme on le voit éthique, les reproches faits au roman-feuilleton par Chapuys-Montlaville prennent clairement sens dans l’horizon d’une comparaison avec le roman d’émancipation, dont on a vu qu’il se proposait de concourir (notamment par le style) à la subjectivation de son lecteur. On reproche donc, finalement, au roman populaire de ne plus relever de la « littérature » – pire, de participer à sa « désacralisation » :

L'évaluation de l'œuvre littéraire tend à n'être plus esthétique, mais commerciale. Parallèlement, le critique se voit dépossédé de son magistère par le public, qui plébiscite, ou rejette. Cette désacralisation de la littérature est d'autant plus vivement notée peut-être qu'un mouvement inverse se dessine [...] tendant précisément à ériger l'espace littéraire en espace sacré, domaine autonome de l'esprit échappant au déterminations et aux contaminations du réel¹²⁹¹.

Cette inquiétude, qui traverse tout le XIX^{ème} siècle et que l’on retrouve à la Belle Époque, où les romans populaires continuent d’être « vilipendés par les lettrés comme lectures indignes, offenses à la littérature¹²⁹² », a son corrélaire dans des arguments relatifs à la production des œuvres futures : par un effet dialectique, la prolifération de ces romans jugés bas-de-gamme répandrait la « croyance dans la possibilité donnée à tous [...] d'accéder au statut d'écrivain¹²⁹³ ». On reconnaît là une attaque portée non seulement au statut de l’écrivain romantique, tel qu’a pu l’analyser Bénichou dans ses célèbres études¹²⁹⁴, mais aussi à celui de l’œuvre, telle que la *Comédie humaine* essaie, à la même époque, de la porter à sa plus haute dignité – en se voulant un équivalent crédible de la connaissance scientifique (sinon de la Création elle-même) :

En voulant donner ses lettres de noblesse au roman et en affichant, par référence au modèle épistémologique de la zoologie, le sérieux de son ambition dans l’Avant-propos de 1842, Balzac cherche à endiguer un mouvement qui bloque le processus de consécration du roman : le feuilleton, nouvelle maladie atteignant le roman né en 1830, menace de le tuer dans l’enfance¹²⁹⁵.

En somme, du fait de son caractère populaire, il est tout simplement perçu comme une menace

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁹² Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* [1984], Paris, Seuil, Points histoire, 2000, p. 257.

¹²⁹³ Lise Dumazy, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁹⁴ Voir Paul Bénichou, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, Quarto, 2 vol., 2003 et 2004.

¹²⁹⁵ Éléonore Reverzy, « Littérature publique. L'exemple de Nana », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/3 Vol. 109, pp. 587-603, p. 589.

à la Littérature, dans son régime juste naissant. Mais du fait de son caractère malgré tout littéraire, il est tout autant perçu comme une menace à la parole politique telle qu'elle s'exprime habituellement dans les colonnes du journal.

Dépolitisation du journal ?

À cette première ligne critique, en effet, en répond une deuxième, tout aussi offensive, mais utilisant des arguments absolument symétriques. Selon celle-ci, le roman populaire aurait le tort d'introduire la fiction dans le journal, et donc de produire une subversion de la parole politique au profit d'une extension à l'espace privé du roman et de son dispositif de subjectivation. Important la critique romanesque de la politique dans des colonnes voisines de celles qui traitent et analysent les problèmes de la vie en société, font dialoguer les opinions et tentent d'y voir plus clair dans l'organisation de la *res publica*, il risquerait de provoquer une dépolitisation massive du lectorat :

Selon ses critiques, l'extension de la fiction par les voies du roman-feuilleton ne peut que favoriser une passivité et une démobilisation politique qui ne sont déjà que trop un danger de la démocratie. De plus les *structures communes* traditionnelles ayant été détruites, et les valeurs individualistes dominant, le corps social est atomisé, chaque individu est en fait renvoyé à sa solitude, ou au mieux au cercle restreint de sa vie privée. Or le roman-feuilleton, pénétrant dans le cercle intime par le journal quotidien, tend à renfermer ce mouvement de renfermement de chacun en soi : en effet il sature la vie d'imaginaire, mais par le biais d'un instrument – le journal – qui est censé mettre chacun en rapport avec le monde et avec la communauté. C'est donc une subversion que le roman-feuilleton opère, détournant le journal de sa fonction de lien communautaire pour en favoriser, conformément aux tendances pernicieuses et destructrices de la démocratie, une appropriation individualiste et fantasmatique¹²⁹⁶.

S'il est frappant de constater comme cette seconde ligne argumentative conteste presque point par point la première (l'imaginaire va se développer, la fiction va envahir l'espace, les individus vont distendre encore le lien social qui les unit, et s'éloigner des préoccupations communes d'une société dont les structures ne sont déjà que trop à terre), elles s'accordent au moins sur l'idée qu'elles se font du roman élitare, et des rapports existant jusque là entre la littérature et la question du commun. Que le roman populaire soit, selon la première position, une subversion de la littérature ou, selon la seconde, une subversion de la politique du journal, en effet, sa manière de déranger les défenseurs de l'un ou l'autre parti prouve assez qu'il était inconcevable que le roman pût se mêler de la vie publique. Reconnaisant pour cette raison la

¹²⁹⁶ Lise Dumazy, *op. cit.*, p. 17-18.

nouveauté du dispositif, une troisième ligne argumentative va précisément défendre le roman populaire : il serait un instrument d'éducation du peuple¹²⁹⁷. Pour savoir ce qu'il en est, analysons de plus près le dispositif textuel en question.

b. La politisation du dispositif

Pour étudier la manière dont le roman populaire transforme le dispositif de la littérature romanesque, on peut étudier trois dimensions principales, qui participent toutes d'une politisation de la littérature : le *journal*, à la place du livre, le *public*, à la place du lecteur unique, le rôle de *porte-parole* à la place de celui de créateur.

Le journal

Si les lecteurs ont eu tendance à regrouper les différents épisodes de ces romans pour confectionner eux-mêmes des livres¹²⁹⁸, il n'en reste pas moins que le roman populaire se lit d'abord dans le journal (dans le « rez-de-chaussée »), en feuilleton, où il coexiste avec les sujets d'actualité qui définissent les préoccupations communes de l'époque.

Cette coexistence du roman et des nouvelles sur une même page destinée à un unique lecteur, qui doit donc passer d'un entrefilet à l'autre sans problème, implique une modification du style, comme l'ont souligné les défenseurs de la grande littérature. Cette modification consiste essentiellement à rapprocher l'écriture romanesque d'un modèle implicite conventionnel qui ne laisse que peu de place à la singularité de l'écrivain¹²⁹⁹. En cela, l'écriture romanesque, s'éloignant de tout effort performatif pour opérer des malentendus dans le sociolecte, se rapproche d'un respect de la convention qui fait du langage utilisé, en tant que tel, un objet de reconnaissance des signes selon leur sens courant.

Outre la modification du style, le contenu est affecté par la transformation du dispositif, puisque le périodique « oblige l'écrivain à penser et à construire des médiations qu'il entend établir, par les formes de son écriture, entre son travail singulier et l'espace public, entre ses mots, qui sont propres, et l'univers des stéréotypes et des discours sociaux où ils sont

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁹⁸ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 19 *sq.*

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 134-135.

immergés.¹³⁰⁰ » C'est ainsi que, écrits bien souvent par les mêmes journalistes, le feuilleton et le fait divers vont s'influencer réciproquement dans leur forme et dans leur contenu, jusqu'à pouvoir même, dans certains cas, se fondre en un seul texte¹³⁰¹. Cela ne semble pourtant pas faire du contenu du roman-feuilleton un contenu politique : à la Belle Époque, si le journal est « spontanément associé à la "politique" »¹³⁰², il n'en reste pas moins que celle-ci est l'apanage des hommes. Le « rez-de-chaussée » du roman-feuilleton ressort au contraire du « domaine par excellence de la lecture féminine¹³⁰³ ». Mais cette relative ségrégation, permettant de reconduire spatialement l'étanchéité entre littérature et politique, n'empêche pas que, selon son contenu, le roman populaire soit une métaphorisation de la vie politique, et que « les aventures du héros suscitent parmi les lectrices, qui ne sont pas autorisées en tant que femmes à évoquer les nouvelles politiques, des conversations analogues à celles que les hommes peuvent tenir sur les changements de ministères¹³⁰⁴ ».

Qui plus est, dans les périodes antérieures, c'est-à-dire à son âge d'or (les années 1840), le roman populaire semble se faire l'écho direct des événements du monde public, au point que l'on puisse voir dans les évolutions du genre le reflet direct des changements du contexte politique :

Sous la monarchie de Juillet, le roman-feuilleton, qui s'inspire manifestement des relations des survivants ou des ouvrages d'histoire étroitement narratifs, témoigne de la décomposition de l'image de la Révolution qui était apparue dans l'historiographie libérale sous la Restauration ; de là vient l'ambiguïté de la vision d'une Révolution qui se présente sous les aspects contradictoires d'un horizon nécessaire du roman ou d'une mine à anecdotes émouvantes. Autour de 1848, le roman-feuilleton est marqué par l'unanimisme révolutionnaire du temps (qui semble connaître une renaissance dans les dernières années du Second Empire) : il proclame la nécessité de la Révolution dans le devenir historique, sans toutefois réussir à l'intégrer dans la fiction. Cette difficulté et le poids des circonstances historiques vont, dans une troisième période correspondant en gros au Second Empire, aboutir à une véritable absorption par la fiction d'une Histoire dénuée de sens¹³⁰⁵.

Si la séparation entre l'épisode du roman et les actualités prévaut, il n'en reste ainsi pas moins que « le feuilleton tente de rivaliser avec le haut de page en traitant mieux des mêmes

¹³⁰⁰ Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (éds.), *Presse et plumes. Littérature et journalisme au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 7.

¹³⁰¹ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁰² *Ibid.*, p. 13.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁰⁵ Anne Leoni et Roger Ripoll, art. cit., p. 413.

sujets¹³⁰⁶ », c'est-à-dire en se faisant explicitement politique. Cette dimension est en réalité encouragée par les lecteurs, dont le courrier est abondant : elle tient au fait que le périodique soit une surface interactive, dans lequel le romancier a bien plus un rôle de porte-parole des intérêts du temps, que de créateur original. Ne s'adressant pas à des consciences privées, mais à un public, celui-ci met naturellement en avant les préoccupations communes.

Le public

Littérature de masse, le roman populaire s'adresse en effet à un lectorat n'ayant jusqu'alors pas eu accès à la littérature – un nouveau « public », qui n'est du reste pas exclusivement défini par une appartenance sociologique :

cette appellation galvaudée de roman populaire, fallacieuse si on prétend lui donner une portée sociologique, recouvre un fait réel : ces œuvres touchent un public – bourgeois ou populaire suivant les cas – étranger à la littérature. A une époque où l'édition ignore généralement les gros tirages, la diffusion par la presse, quotidienne ou non, déborde le groupe, forcément restreint, des lecteurs cultivés qui forment la clientèle habituelle de la librairie¹³⁰⁷.

Du reste, Anne-Marie Thiesse l'a montré, les romans populaires, publiés dans des journaux de sensibilités politiques différentes voire opposées, sont aussi caractérisés par la diversité des publics auxquels ils s'adressent¹³⁰⁸. Si l'on ne peut donc parler d'un public globalement homogène pour le roman populaire comme sous-genre, on doit malgré tout prendre en compte l'homogénéité locale du lectorat de chaque feuilleton en particulier : l'écrivain connaît l'orientation politique du journal dans lequel il publie, et l'on ne produira pas, à la Belle Époque, le même roman s'il est destiné à *La Croix*, *Le Matin* ou à *L'Humanité*. Cette capacité à identifier les engagements politiques d'un public que l'écrivain a par ailleurs pour mission de fidéliser impose *a minima* de choisir une orientation idéologique adéquate. Mais le romancier peut faire mieux, et choisir, comme Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris*, de se servir du texte comme d'une tribune politique destinée à convaincre un auditoire, réel ou métaphorique.

Si, comme le rappelle en effet Anne-Marie Thiesse, à la Belle Époque, « la lecture est

¹³⁰⁶ Marie-Ève Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », in *Presse et Plumes*, *op. cit.*, pp. 414-427, p. 417.

¹³⁰⁷ Anne Leoni et Roger Ripoll, *art. cit.*, p. 390.

¹³⁰⁸ Voir Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 83 *sq.*

déjà au début du siècle, sauf exceptions rares, un acte individuel et silencieux », au point que ses « questions sur d'éventuelles lectures collectives à haute voix, à la veillée, ont suscité chez presque tous les enquêtés des réactions d'étonnement et obtenu des réponses négatives¹³⁰⁹ », la lecture collective à voix haute se pratique encore¹³¹⁰ dans les années 1840, et Théophile Gautier rapporte même :

Tout le monde a dévoré *Les Mystères de Paris*, même les gens qui ne savent pas lire ; ceux-là se les font réciter par quelque portier érudit et de bonne volonté ; les êtres les plus étrangers à toute espèce de littérature connaissent la Goualeuse, la Chourineur, la Chouette, Tortillard et le Maître d'école. Toute la France s'est occupée pendant plus d'un an des aventures du prince Rodolphe, avant de s'occuper de ses propres affaires. Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris* ; le magique « la suite à demain » les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée¹³¹¹.

Avant de discuter la question du genre des *Mystères* (s'agit-il d'une épopée ?) on peut souligner que ces textes semblent (à lire leur contenu même) adressés à une sorte d'assemblée – comme le montrent notamment certains passages qui mettent en scène un narrateur face à un auditoire, tel Ulysse face aux Phéaciens. Ainsi, dans le chapitre IX de la huitième partie, Pique-Vinaigre s'adresse à une assemblée de détenus, représentant métaphoriquement (parce que l'adresse au *lecteur* est conservée) le public pour lequel écrit le romancier :

Avant d'entamer le récit de Pique-Vinaigre, nous rappellerons au lecteur que, par un contraste bizarre, la majorité des détenus, malgré leur cynique perversité, affectionnent presque toujours les récits naïfs, nous ne voudrions pas dire puérils, où l'on voit, selon les lois d'une inexorable fatalité, l'opprimé vengé de son tyran, après des épreuves et des traverses sans nombre.

Loin de nous la pensée d'établir d'ailleurs le moindre parallèle entre des gens corrompus et la masse honnête et pauvre ; mais ne sait-on pas avec quels applaudissements frénétiques le populaire des théâtres du boulevard accueille la délivrance de la victime, et de quelles malédictions passionnées il poursuit le méchant ou le traître ?¹³¹² (p. 969)

Dans ce passage, on le voit, le narrateur commence à se défendre de faire un parallèle entre la situation des forçats écoutant Pique-Vinaigre, et celle de la masse honnête et pauvre (à laquelle appartiennent ses lecteurs) se rendant au boulevard. Mais la dénégation n'est que

¹³⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹³¹⁰ Voir Dominique Jullien, *Les Amoureux de Schéhérazade, Variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2009, p. 38.

¹³¹¹ Théophile Gautier, cité par Francis Lacassin, « Préface », in Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 21.

¹³¹² Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Gallimard, « Quarto », 2009.

prétéritive, puisqu'elle lui sert précisément à dresser ce parallèle de deux rapports comparables à la fiction populaire. Les paragraphes suivants permettent de le pousser plus loin encore, puisque le narrateur trouve dans les prisonniers à la fois un principe moral (le ressentiment) et une communauté de condition (le malheur) qui concernent aussi les honnêtes gens :

On raille ordinairement ces incultes témoignages de sympathie pour ce qui est bon, faible et persécuté... d'aversion pour ce qui est puissant, injuste et cruel.

On a tort, ce nous semble.

Rien de plus consolant en soi que ces ressentiments de la foule. [...]

Et un mot, puisque les gens endurcis dans le crime sympathisent encore quelquefois au récit et à l'expression des sentiments élevés, ne doit-on pas penser que tous les hommes ont plus ou moins en eux l'amour du beau, du bien, du juste, mais que la misère, mais que l'abrutissement, en faussant, en étouffant ces divins instincts, sont les causes premières de la dépravation humaine ?

N'est-il pas évident qu'on ne devient généralement méchant que parce qu'on est malheureux, et qu'arracher l'homme aux terribles tentations du besoin par l'équitable amélioration de sa condition matérielle, c'est lui rendre praticables les vertus dont il a la conscience ? (p. 969-970)

Ce travail d'identification du lectorat à l'auditoire des forçats permet ainsi au romancier de suggérer que, derrière la solitude apparente de la réception privée, le lecteur à qui il s'adresse (« nous rappelons au lecteur que ») fait en réalité partie d'une classe, définie par des constantes socio-économiques et un même rapport aux élites. Mieux, il produit, par la dimension performative du texte (dont la prétérition n'est qu'un opérateur) l'identification des lecteurs atomisés à un auditoire structuré, dont il réalise une image possible. Grâce à cette subjectivation collective virtuelle, le lecteur solitaire parvient à contrer les effets du dispositif de lecture privée, pour se comprendre dans la masse des malheureux. Le récit en tant que tel peut donc commencer :

L'impression causée par le récit de Pique-Vinaigre démontrera, ou plutôt exposera, nous l'espérons, quelques-unes des idées que nous venons d'émettre.

Pique-Vinaigre commença donc son récit en ces termes, au milieu du profond silence de son auditoire : [...]. (p. 970)

Mais comme l'a souligné Claudine Grossir, un tel dispositif rhétorique n'a pas que des effets sur la subjectivation collective des lecteurs. Il permet également au texte de leur fournir « son propre mode d'emploi, indiquant la fonction de la fiction et de la littérature dans le processus

d'appréhension de la réalité et son pouvoir de transformation du monde¹³¹³ » Il leur montre, donc, que la littérature est politique. Enfin, il leur demande de se rapporter au narrateur, qui noue si habilement défense des malheureux et récit de fiction, comme au représentant de leurs intérêts. D'y voir un porte-parole.

Le porte-parole

Et en effet, du fait de sa parution en périodique, le roman populaire n'est pas l'œuvre (et ne prétend pas l'être) d'un créateur unique. La correspondance des lecteurs a notamment le rôle d'en faire une production collective :

la publication du roman en feuilleton, roman écrit jour après jour en étroite relation avec les lecteurs, dont l'abondant courrier accompagne la gestation de l'œuvre, et avec la presse, dont le roman se nourrit autant qu'il la nourrit. Le dialogue de l'auteur et des lecteurs s'inscrit dans ce triangle que constitue la littérature, la presse et la politique, et dont les tensions favorisent l'émergence d'une pensée sociale de masse durant les années 1840, à la veille de la Seconde République de 1848¹³¹⁴.

C'est la raison pour laquelle, le texte du romancier est comme la fusion d'un ensemble épars de matériaux, dont des lettres qui prennent elles-mêmes appuient sur des opinions personnelles, mais aussi sur des articles de journaux, des ouvrages, des brochures :

le roman feuilleton devient ainsi un vaste hypertexte où convergent articles, brochures, ouvrages – on trouve ainsi deux références au *Bulletin des Tribunaux*, une référence à un article d'Alphonse Esquiros paru le 11 juin 1843 dans la *Revue de Paris* où Eugène Sue a puisé la matière du projet de la *Banque des Pauvres*, une référence à un article paru en 1836 dans le *Constitutionnel* dont l'auteur s'est inspiré pour écrire la visite de l'hôpital – parfois intégrés avec ou sans démarcation dans la narration, parfois explicitement appelés en notes. Nombre de ces articles ont été signalés au romancier par ses lecteurs qui en sont parfois eux-mêmes les auteurs [...]. L'abondante correspondance¹³¹⁵ reçue par Eugène Sue tout au long de la publication des *Mystères de Paris* fourmille d'informations auxquelles le romancier donne une valeur journalistique, soit en les utilisant dans le feuilleton soit en les citant dans les lettres qu'il adresse au *Journal des Débats* qui publie le feuilleton, assumant ainsi une simple fonction d'éditeur¹³¹⁶.

Le fait qu'une correspondance avec les lecteurs ait lieu, entre deux épisodes du feuilleton, est

¹³¹³ Claudine Grossir, art. cit., p. 110-111.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹⁵ Voir Jean-Pierre Galvan, *Les Mystères de Paris, Eugène Sue et ses lecteurs*, L'Harmattan, « Littératures », 1998, 2 vol.

¹³¹⁶ Claudine Grossir, art. cit., p. 112-113.

ici une différence cruciale avec le roman élitaire qui s'offre tout fait à la lecture. Le dispositif du périodique permet seule une interactivité qui n'en reste pas, d'ailleurs, à la réception passive de textes de lecteurs, mais qui peut aller jusqu'à une véritable *coproduction* justifiant l'usage du pronom pluriel par le narrateur. Ainsi, lorsque Sue écrit : « Résumons notre pensée... Nous voudrions que, grâce à une réforme législative, l'abus de confiance, commis par un officier public, fût qualifié de vol, et assimilé, pour le minimum de la peine, au vol domestique, et, pour le maximum, au vol avec effraction et récidive. » (p. 994), on peut penser qu'il s'agit là d'un véritable « nous », de même que dans d'autres passages dans lesquels il redonne une pensée dont il ne se fait que l'écho :

Conscient de ses limites, Sue n'hésite pas pour sa part à soumettre ses projets à des lecteurs familiers et engagés : Vinçard, rédacteur de *La Ruche populaire*, est ainsi chargé de lire avant publication le projet de Banque des Pauvres élaboré, on l'a vu, à partir d'un article de la *Revue de Paris*. La correspondance des lecteurs d'Eugène Sue témoigne donc, démocratie en acte, de la prise en charge collective du débat social, et confère au récit un caractère polyphonique : l'usage du pronom nous dans les passages discursifs de la narration change ainsi de valeur : ce qui n'était qu'un masque du je, dépourvu de valeur collective, au tout début du roman, devient ainsi un véritable pluriel¹³¹⁷.

Mais dès lors, il faut comprendre différemment le dispositif d'un roman populaire comme *Les Mystères de Paris* : le feuilleton a beau être un roman, il se lit dans le journal ; il a beau s'adresser à un lecteur, il vise un public ; il a beau être écrit par Eugène Sue, il porte la parole du peuple. Il la porte, mais auprès de qui ? Ici le « peuple », destinataire, signifie la classe des malheureux, par opposition aux bourgeois ; et au-delà de ce public, acquis au point qu'il contribue lui-même à produire le texte, le destinataire est l'élite au pouvoir. C'est elle que le roman populaire cherche à convaincre :

Ainsi que le suggère Judith Lyon-Caen¹³¹⁸, ces lecteurs, privés de lieu de parole, comptent sur Eugène Sue pour se faire leur interprète. Même lorsqu'ils ont la possibilité de tenir une plume dans la presse populaire, l'opportunité de bénéficier de l'audience du *Journal des Débats* et de toucher un lectorat nouveau, essentiellement bourgeois, ne peut être négligée. L'orientation réformatrice du récit, plus nette à partir de la cinquième partie, suscite les réactions des lecteurs et légitime leurs propres suggestions. Très vite, ceux-ci reconnaissent à l'auteur un statut de législateur [...]¹³¹⁹»

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹³¹⁸ Judith Lyon-Caen, « Représenter le peuple. La délégation de parole à l'écrivain dans le courrier des lecteurs d'Eugène Sue », in *Lieux littéraires*, n° 2, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, pp. 261-286, p. 268.

¹³¹⁹ Claudine Grossir, art. cit., p. 113

Législateur, le romancier énonce des propositions directement politiques : la modification du dispositif romanesque élitare s'accompagne d'une politisation du *contenu* praxéonomique.

c. Une représentation politique

Que le fait d'être un porte-parole ne soit pas un simple dispositif de production, mais également une délégation de l'autorité et une défense des intérêts, selon le concept juridico-politique de représentation¹³²⁰, Eugène Sue (qui deviendra député après avoir écrit *Les Mystères de Paris*) semble en être tout à fait conscient, puisqu'il rabat l'un sur l'autre les deux sens de représentation (*mimésis* et défense des intérêts) :

En 1844, Eugène Sue écrivait de la poésie des ouvriers qu'elle proposait une « représentation poétique » du peuple propre à pallier l'absence de « représentation politique ». Le terme vaut également pour sa propre écriture, et cette capacité de représentation littéraire du peuple constitue le cœur de son identité d'auteur à partir de la publication des *Mystères de Paris* en 1842¹³²¹.

On peut suivre le double-sens de ce concept de représentation, pour étudier la question politique dans le roman de Sue : comment défend-il les intérêts des classes populaires ? Ce que mettent en scène (*mimésis*) ses histoires est-il essentiellement politique ?

Représenter : proposer des réformes

Comme le souligne Claudine Grossir, il ne s'agit pas là d'une simple lubie d'Eugène Sue ; cet état de fait est en réalité déterminé par la structure politique française de l'époque, qui n'assure ni visibilité ni prise en charge publique des intérêts des plus défavorisés : « Grâce à la presse, la littérature est ainsi entrée en politique. Dans le système électif censitaire qui est celui de la monarchie de Juillet, le feuilleton des *Mystères de Paris* assume une fonction de représentation pour des millions de citoyens sans droits politiques.¹³²² » Investis d'une autorité, conférée par son succès et par les témoignages de la correspondance, que redouble le déficit institutionnel, *Les Mystères de Paris* défendent les intérêts de la classe populaire en proposant, tout simplement, au Législateur l'adoption de réformes :

¹³²⁰ Selon la définition de Hobbes dans *Léviathan*, XVI, à la source du concept moderne. Voir Hanna F. Pitkin, *The Concept of Representation*, University of California Press, 1967.

¹³²¹ Judith Lyon-Caen, « Un magistère social : Eugène Sue et le pouvoir de représenter », in *Le Mouvement social*, n° 224, Faire autorité dans la France du XIX^{ème} siècle (Jul.- Sep., 2008), pp. 75-88, p. 76.

¹³²² Claudine Grossir, art. cit., p. 118.

Les lecteurs de Sue l'ont bien compris, ils sont moins les destinataires du roman que ses co-auteurs. Le véritable destinataire, c'est le législateur perçu par les lecteurs comme une sorte de divinité inaccessible, abstraite, ignorante, ou simplement mal informée, et à laquelle il faut ouvrir les yeux : « Si jusqu'à présent le législateur n'a pas soulagé tant de misères c'est qu'elles lui étaient inconnues¹³²³ » écrit Victor Becquerel, ouvrier, à Eugène Sue le 21 novembre 1843. L'institution législative ne semble donc pas souffrir d'une quelconque crise de confiance et le roman ne vise pas à la remettre en cause, mais bien à l'informer, l'éclairer, la conseiller, accomplissant la mission qui revient de droit à la presse¹³²⁴.

Comment le roman s'y prend-il, pour « informer » et « éclairer » le Législateur ? Cela se traduit tout simplement par l'incrustation, à l'intérieur même du récit, d'un ensemble de remarques à portée directement politique, voire d'explicites propositions de réformes (on en a cité une plus haut) qui permettraient d'améliorer leur sort des plus défavorisés. Du reste, ce n'est pas là bouteille à la mer, et le Législateur lui-même, conscient du magistère politique du roman, aura eu tendance à suivre les avis des *Mystères de Paris*, comme si la légitimité de son contenu était hors de doute :

Des réformes proposées au fil des pages, bon nombre seront effectivement réalisées par la toute jeune république en février 1848 : l'abolition de la contrainte par corps, de l'esclavage, de la peine de mort (seulement pour les cas politiques), l'établissement du suffrage universel, la réduction du temps de la journée de travail, le développement des associations de production dans le cadre de l'organisation du travail (ateliers nationaux), le secours médical gratuit aux indigents, la restitution des objets déposés au Mont-de-Piété depuis le 1er février dont le prêt ne dépassait pas dix francs, autant de mesures qui mettent en évidence le lien étroit qui unit le roman aux aspirations de la classe populaire¹³²⁵.

Le récit populaire, produit collectivement par un *think tank* informel de journalistes, d'écrivains et de simples lecteurs, et dirigé par Eugène Sue, devient une véritable force de proposition politique, avec une efficacité que la littérature romanesque a rarement connue jusqu'alors : « Sue change de stature et se met à intervenir dans le débat public par les moyens de la littérature, avec une efficacité inédite pour un romancier.¹³²⁶ » Mais quels sont les « moyens de la littérature » en question ? La question se pose en effet de savoir si, comme dans le roman historique, intrigue romanesque et enjeu politique existent comme parallèlement, sans avoir d'incidence l'un sur l'autre, ou si le roman populaire, comme

¹³²³ Cité par Jean-Pierre Galvan, *op. cit.*, t. II, p. 183.

¹³²⁴ Claudine Grossir, art. cit., p. 116-117.

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ Judith Lyon-Caen (2008), p. 80.

l'épopée, parvient à faire de son histoire elle-même une intrigue politique.

Représenter : mettre en scène

Les principaux romans populaires des années 1840, comme *Les Mystères de Paris* ou *Le Comte de Monte-Christo*, partagent, de manière frappante, un même schème narratif : la vengeance progressive d'un individu masquant son identité. Ici, le travestissement de l'identité acquiert une portée politique, puisqu'il permet non seulement de suggérer (en maquillant l'autorité des actes commis) que c'est la masse du peuple elle-même qui réclame justice à travers le héros anonyme qui la représente, mais surtout de conférer à ce redresseur de tort anonyme une indubitable légitimité (c'est un *prince* masqué) :

Il en est de même dans le roman-feuilleton, où le déguisement princier permet de compenser l'insuffisance de la justice institutionnelle. C'est dire que le motif du prince déguisé sert dans ce contexte à proposer un modèle de contre-pouvoir qui fait concurrence aux institutions en place. Dans les romans d'Alexandre Dumas père, un prince déguisé en homme du peuple (Salvator le Commissionnaire, alias le prince Conrad de Valgeneuse, héros des Mohicans de Paris) ou, inversement, un homme du peuple déguisé en prince (le comte de Monte-Cristo, nabab venu d'Orient, en réalité le marin Edmond Dantès échappé à la prison du château d'If où il a été enfermé injustement) utilisent leur travestissement pour rectifier les abus et rétablir la justice¹³²⁷.

Comme dans l'épopée, le roman populaire met donc en scène ce que l'on a coutume d'appeler un « héros positif », ici, une incarnation de la Justice dont la vertu ne sera jamais problématisée. À travers lui, les deux sens de *représentation* se confondent : l'histoire représente (*mimésis*) l'homme qui représente (défend) les intérêts bien compris du petit peuple. Mais pourquoi, s'il s'agit d'un *prince* masqué, cherche-t-il à défendre les intérêts du peuple ? C'est que, comme on va le voir, la politique du roman populaire est loin d'être révolutionnaire. Au contraire, on pourrait la qualifier de « conservateur », voire de « réactionnaire ».

Notons d'abord que le roman populaire fait ici travailler le schème anthropologique de l'alliance, mais à rebours du roman élitaire :

Pourquoi Rodolphe est-il si assoiffé de justice, justice expiatoire, justice gratificatrice, justice distributive ? « J'ai dans ma vie déjà souffert ; cela vous explique ma compassion pour ceux qui souffrent », explique-t-il (p. 107). En fait, Rodolphe n'a pas

¹³²⁷ Dominique Jullien, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », in *Littérature*, 2009/1 n° 153, pp. 50-60, p. 51-52

seulement été victime, mais coupable. Quelle est sa faute ? la faute des fautes, en un siècle inauguré par la décapitation du Roi (Père) et par le détronement des pères (rois) : un parricide¹³²⁸.

Autrement dit, le point de départ des *Mystères de Paris* est l'image inversée de bon nombre de romans du XIX^{ème} siècle qui, après avoir mis en scène l'absence de reconnaissance dans les liens de filiation, faisaient de l'émancipation une solution narrative à l'oppression familiale. Alors que les héros y essayaient de fuir la filiation biologique en utilisant, le cas échéant, des figures de pères symboliques (pour enterrer définitivement la filiation biologique), le Rodolphe des *Mystères* s'évertue au contraire à recréer du lien filial pour faire pénitence de son parricide :

Dans le Paris de tous les mystères, Rodolphe de Gerolstein, parricide pénitent, a renoncé à son nom de famille, qui est aussi le nom du père : il devient Rodolphe tout court, peintre en éventails ou commis marchand, le comte de Duren, honorable étranger, un philanthrope anonyme. Et, parricide pénitent, il n'en finit pas de restaurer la paternité, la continuité du *sanguis*, en la purgeant de ses mauvais éléments, trop souvent invisibles à la loi, et en en stimulant les bons, encore plus ignorés d'elle.¹³²⁹.

À travers la figure de Rodolphe, Eugène Sue rachète le parricide symbolique de tous les Julien Sorel et de tous les Rastignac. Ce faisant, tout se passe comme si le roman populaire se donnait pour tâche de prendre sur soi la réaction contre les assauts praxéonomiques du roman d'émancipation. Cette dimension réactive se retrouve dans le fait que l'intrigue suive la satisfaction fantasmatique, par ce vengeur masqué, d'un redressement (on se souvient que, dans un extrait cité plus haut, le narrateur de Sue faisait l'apologie du « ressentiment ») de la justice. Ainsi, il ne s'agit pas d'inventer de nouvelles postures, mais de revenir en-deçà de l'injustice (métaphorisée par le parricide). Prince masqué, le héros est au fond un despote éclairé, le représentant des intérêts bien compris d'un peuple auquel il n'appartient pas de décider de ses propres affaires :

L'autorité tant morale que sociale du prince n'est jamais remise en question : c'est lui, le despote éclairé, qui intervient dans le sort des misérables pour soulager les souffrances individuelles (loyer de la famille Morel, ameublement de Rigolette, rachat de Fleur-de-Marie) et, sur le plan institutionnel, pour mettre en place des réformes pratiques (Banque des Pauvres, réforme du système pénal, ferme modèle de Bouqueval, etc.). Le rôle du peuple se borne à témoigner de son mal et à recevoir avec gratitude le remède prescrit par le prince, justicier providentiel, qui n'a revêtu son

¹³²⁸ Claudie Bernard, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », in *Poétique*, 2007/4 n° 152, pp. 403-422, p. 418.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 419.

déguisement populaire que pour mieux observer son sujet et qui tire, comme Haroun-al-Raschid, un grand plaisir de cette bienfaisance récréative : « Si vous vous amusiez comme moi à jouer de temps à autre à la Providence », dit Rodolphe à la femme qu'il aime, Clémence d'Harville, « vous avoueriez que certaines bonnes oeuvres ont parfois tout le piquant d'un roman »¹³³⁰.

Représentant les hommes et les femmes ordinaires, le héros les dépense aussi, logiquement, de leur autorité politique : il agit à leur place. S'il les défend, c'est donc au nom d'une conception de la justice qu'il ne revient pas au commun de discuter : l'effort des *Mystères de Paris* est bien politique, mais il s'y agit moins de penser sans concepts les nouvelles postures de l'imaginaire, que de mettre en scène, de façon romanesque, l'application d'idées préexistantes. Mieux : il s'agit pour le texte de demander aux élites de faire fonctionner les institutions plus conformément à leur idéal – qu'il partage. En cela, c'est un effort conservateur.

Un effort conservateur

La délégation à un prince masqué de la tâche de rétablir la justice n'aboutit pas à la mise en avant, comme l'épopée, d'une vertu politique nouvelle : il tendrait même au contraire à suggérer la volonté de guérir la France de son parricide révolutionnaire. Qui plus est, si la morale du roman à la fois justifie la déprise par les classes populaires de leur autorité politique, et la remise de leur salut au débarquement miraculeux d'un sauveur improbable, on peut dire avec Umberto Eco qu'un tel effort est largement autant « caritatif » que proprement politique. Car ce sauveur lui-même « n'aspire pas à la subversion de l'ordre social. Simplement, il superpose sa propre justice à la justice commune, il détruit les méchants, récompense les bons et rétablit l'harmonie perdue. En ce sens, le roman populaire démocratique n'est pas révolutionnaire, il est caritatif, consolant ses lecteurs par l'image d'une justice fabuleuse.¹³³¹ » Au fond, Rodolphe, comme l'écrit à nouveau Umberto Eco, « est une sorte de Dieu le père [...] qui aurait pris forme humaine pour pénétrer dans le monde déguisé en travailleur.¹³³² » Rien qui marque, en tant que tel, l'avènement d'une posture

¹³³⁰ Dominique Jullien, art. cit., p. 53. L'extrait cité est issu d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, éd. Francis Lacassin, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 414.

¹³³¹ Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme* [1976], tr. fr. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, p. 121.

¹³³² Umberto Eco, « Rhetorics and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris* », in *The Role of the Reader, Explorations in the semiotic of texts* [1979], Indiana University Press, 1984, pp. 125-133, p. 131. Je traduis.

inédite.

Mais il serait sans doute insuffisant, pour décrire l'effort des *Mystères de Paris*, d'en rester à la prise en compte de son personnage principal. Les manifestations multiples de sa volonté de vengeance, en effet, ne prennent corps que sur le fond d'une fresque puissante, composée de multiples anecdotes et de centaines de personnages, évoluant dans des lieux et des milieux qui font de ce roman une véritable carte sociale de l'époque : « les tentatives de mises en texte du monde social qui fleurissent dans les années 1830-1840 relèvent d'un même régime descriptif où l'obsession du déchiffrement de l'opacité sociale se combine avec une démarche typico-panoramique.¹³³³ » Mais, comme l'a montré Dominique Kalifa, le fond de cette « frénésie sociographique collective¹³³⁴ » que le roman populaire partage avec l'effort journalistique (celui des colonnes entourant son propre texte dans le journal) est le modèle de l'enquête, qui consiste à « dire le vrai pour administrer le juste » :

Sonder, lire et interpréter une société devenue inintelligible, tel est bien l'objet de cette fièvre d'auto-analyse qui s'empare du pays, et qu'exprime le développement des innombrables statistiques « morales », des physiologies, des romans et des « enquêtes » sociales. Les justiciers du roman criminel rejoignent ici les hygiénistes et les observateurs sociaux. C'est bien la même quête que mènent dans les dessous de la capitale Rodolphe, le héros des *Mystères de Paris*, et le docteur Parent-Duchatelet, engagés tous deux dans la production d'un discours qui cherche à dire le vrai pour administrer le juste¹³³⁵.

En ce sens, la praxéonomie du roman fait système : entre la fresque sociographique qui fait le fond de l'histoire et le personnage principal de prince masqué, elle relève d'un effort politique conservateur, exprimant la volonté de connaître les classes populaires pour les administrer selon les principes bourgeois de la justice. Claudine Grossir l'a souligné, il s'agit moins pour le texte de proposer une nouvelle conception de la justice que de réclamer une meilleure application des normes existantes : « L'enjeu apparaît alors moins en termes de réforme de la justice que d'application de la loi pour tous : c'est bien d'abord la question de l'égalité qui intéresse le romancier, tout comme la très grande majorité des penseurs socialistes des années

[“Rodolphe is a kind of God the Father [...] who takes human form and enters the world disguised as a workman.”]

¹³³³ Judith Lyon-Caen, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », in *Revue Historique*, t. 306, Fasc. 2 (630) (Avril 2004), pp. 303-331, p. 330.

¹³³⁴ *Ibid.*

¹³³⁵ Dominique Kalifa, « Usages du faux: Faits divers et romans criminels au 19^e siècle », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54^e Année, n° 6 (Nov. - Dec., 1999), EHESS, pp. 1345-1362, p. 1359.

1840.¹³³⁶ » C'est la raison pour laquelle, au fond, l'écriture du roman populaire n'est « guère différente de celle qui régit le roman à thèse. Ce qui la rend plus complexe, c'est qu'elle se construit aussi selon les codes de l'écriture journalistique qu'elle contribue à redéfinir et à mettre en place.¹³³⁷ »

*

S'adressant, du lieu même où se forment les débats de société, à un public qu'il met à contribution pour élaborer ses histoires, et qu'il représente auprès des puissants, le roman populaire est assurément plus politique que le roman élitiste. Mais l'exemple des *Mystères de Paris* montre que du point de vue noétique, il se comporte comme un roman à thèse, caractérisé qui plus est par un effort conservateur :

La paix, dans le roman populaire, prend la forme d'une réassurance par répétition de ce que le lecteur attend, et, une fois exprimé en termes idéologiques, l'allure d'une réforme qui change quelque chose afin que tout reste identique, c'est-à-dire d'un système ordonné qui croît dans la répétition à l'identique des mêmes choses, et qui provient de la stabilité des valeurs reconnues¹³³⁸.

En cela, l'enquête que nous avons menée en filigrane, dans ces « contrepoints », sur les tentatives modernes d'épopée, aboutit encore à un échec : nous n'avons trouvé aucun dispositif populaire, dans les arts des vers ou de la prose, qui assurât en plus l'effort de renouveler l'imaginaire politique. Pourtant, vu de l'extérieur, *Les Mystères de Paris* semblaient bien pouvoir se prêter à une telle analyse. Comment, sinon, comprendre qu'ils aient pu avoir une telle influence sur les événements proprement révolutionnaires de 1848 ? À cette question de l'écart entre l'effort conservateur et ses effets révolutionnaires, qu'il se pose lui aussi (mais en le formulant dans le cadre de la théorie de la communication), Umberto Eco propose la réponse suivante :

Nous devons garder en tête un principe, caractéristique de tout examen d'un média de communication de masse (dont le roman populaire est l'un des exemples les plus spectaculaires) : le message, qui est produit par une élite éduquée [...] est exprimé

¹³³⁶ Claudine Grossir, art. cit., p. 116.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹³³⁸ Umberto Eco (1984), p. 139. [“Peace, in the commercial novel, takes the form of reassurance by reiteration of what the reader expects, and, when expressed in ideological terms, it assumes the aspect of a reform which changes something so that everything will remain the same, that is, the system of order that grows out of the constant repetition of the same things and out of the stability of acknowledged values.”]

sous la forme d'un code bien fixé – mais il est ensuite approprié par divers groupes de récepteurs et décodé sur la base d'autres codes. Le sens du message, dans ce processus, subit ainsi souvent une sorte de filtration ou de distorsion, qui altère complètement sa fonction « pragmatique »¹³³⁹.

Il ne s'agit pas ici de dire, comme Macherey empruntant un autre concept à Eco, que le roman de Sue est une « œuvre ouverte »¹³⁴⁰, au contraire : comme un même mot (au sens à chaque fois bien défini) existant dans deux langues, par exemple *coin*, sera compris différemment par deux récepteurs possédant l'un le code anglais et l'autre le code français, une œuvre pourtant « close »¹³⁴¹ (un roman à thèse), dit Eco, peut changer de sens en fonction de ses lecteurs. Lorsque l'écart entre le lecteur modèle et le lecteur réel est trop important, les effets pragmatiques du texte ne sont-ils pas imprévisibles ? Mais cette situation étant celle, peu ou prou, de tous les textes, ne faut-il pas tout simplement abandonner la recherche illusoire d'une signification *en soi*, et dire que le sens dépend tout simplement de la « communauté interprétative »¹³⁴² qui fournit le code de lecture ?

L'exemple des *Mystères* est intéressant parce qu'il montre comment l'analyse énergétique permet de dépasser le modèle sémiotique d'Eco, qui se renverse ici dans son contraire (le relativisme absolu d'un Stanley Fish). En effet, la prise en compte de l'économie (son mode de production et surtout de diffusion, la manière dont il est lu et reçu par le public) et de la rhétorique du texte (la manière dont il construit métaphoriquement son lectorat

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 141. [“we must keep in mind a principle, characteristic of any examination of mass communication media (of which the popular novel is one of the most spectacular examples): the message which has been evolved by an educated elite [...] is expressed at the outset in terms of a fixed code, but it is caught by divers groups of receivers and deciphered on the basis of other codes. The sense of the message often undergoes filtration or distortion in the process, which completely alters its 'pragmatic' function.”]

¹³⁴⁰ Pierre Macherey explique paradoxalement par cette propriété les effets pragmatiques imprévisibles des *Mystères de Paris* : « Que le public populaire se soit emparé des *Mystères de Paris* et en ait fait « son » livre, ce n'était certainement pas prévu au départ, mais c'était un accident de parcours, du type précisément des rebondissements qui peuvent se produire dans tel ou tel épisode de roman-feuilleton, un coup de théâtre qui a changé la donne sur les deux plans de la production et de la consommation de l'œuvre, celle-ci présentant ainsi les caractères d'une œuvre véritablement ouverte, selon un dispositif totalement ignoré de la littérature savante, qui a fait de Sue, ce à quoi rien en apparence ne le destinait, l'écrivain du peuple, porté par la vague d'un « socialisme » encore à la recherche de lui-même [...] ; c'est ce qui explique que le roman de Sue ait joué un rôle non négligeable dans le développement d'un intérêt pour la question sociale qui est l'une des composantes essentielles de l'esprit de quarante-huit. » Voir Pierre Macherey, « SUE, SZELIGA, MARX : des *Mystères de Paris* à *La Sainte Famille* », in *Idéologie : le mot, l'idée, la chose*, 08/11/2006.

<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20062007/macherey08112006.html> Consulté le 19 septembre 2013.

¹³⁴¹ Umberto Eco (1965), p. 107 *sq.*

¹³⁴² Voir Stanley Fish (2007).

comme une assemblée) suggère qu'il s'agit d'un dispositif puissant de subjectivation collective, d'autant qu'il vient toucher des populations qui n'avaient jusque là pas accès à la lecture. Dès lors, ce n'est plus là seulement un problème de code du récepteur : un autre roman à thèse, comme *Le Dernier jour d'un condamné* (si l'on admet qu'il s'agit d'un roman à thèse, comme Hugo le prétend dans la préface de 1832) n'aurait jamais produit le même effet que *Les Mystères*, quelque soient les communautés interprétatives en présence – le dispositif textuel étant caractérisé par un effort éthique de persuasion, opérant par les sentiments, au service d'une identification individuelle du lecteur. En somme, s'il y a bien un effet de « distorsion » entre le contenu politique du texte de Sue et ses conséquences pragmatiques, celles-ci sont moins imputables au code exotique des récepteurs qu'elles n'ont été permises par d'autres dimensions du dispositif textuel lui-même. Quelle que soit la nature de l'idéologie (dès lors perçue, par son public, comme un prétexte romanesque), le fait même de permettre à une classe jusqu'alors invisible de se subjectiver collectivement, dans le contexte insurrectionnel de 1848, confère aux *Mystères* la responsabilité d'une partie de ses effets. Pour reprendre la métaphore technique, dans certains contextes, on a besoin de faire de son balai une matraque ; cela ne signifie ni que le code de l'utilisateur soit différent de celui de l'élite productrice (celui-là sait aussi bien que celui-ci que les éléments du balai sont composés pour balayer), ni que n'importe quel instrument aurait fait l'affaire (un torchon n'aurait servi à rien), ni que l'on aurait pu faire n'importe quoi avec son balai (la communauté interprétative proposant de le considérer comme un micro-ondes aurait peu de disciples), ni encore que le critique a tort lorsqu'il décrit pourtant le balai comme un dispositif organisé pour faire le ménage. Si le balai peut aussi, dans une certaine limite et dans certains contextes, être utilisé comme une matraque, c'est précisément parce qu'il possède certaines propriétés (dont la longueur et la robustesse de son manche) que l'énergéticien aura mises en évidence, au cours de son analyse de l'effort de balayage.

Par cette métaphore maladroite, nous voulons à la fois dire que les pratiques sociales sont toujours en excès sur l'organisation optimale des dispositifs, quels qu'ils soient (ou en écart par rapport à elles), et qu'elles relèvent toujours, plus ou moins, du bricolage¹³⁴³ ; et en même temps que cela ne rend pas inutile l'enquête énergétique qui met précisément à jour les

¹³⁴³ Pour le concept de « bricolage », voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, et Florence Odin et Christian Thuderoz (éds.), *Des Mondes bricolés, Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Presses polytechniques et universitaires romanes, 2010.

propriétés qui pourront éventuellement détourner les dispositifs de leur effort optimal. En cela, celle-ci relève de la production d'un « jugement réfléchissant » sur les textes : un jugement qui, ne pouvant prétendre légiférer *a priori* sur leurs effets pragmatiques, peut malgré tout en reconstituer, *a posteriori*, et sous le couvert d'un « tout se passe comme si », l'utilisation optimale¹³⁴⁴. Si l'énergéticien ne pouvait sans doute prévoir que cet exemplaire du *Coup de dés* de Mallarmé servirait à caler une table, il peut comprendre, eu égard aux propriétés économiques, sémiotiques et praxéonomiques du volume, que c'était là une pratique possible. Et il doit aussi souligner, sans doute, qu'il existe utilisation plus pertinente.

¹³⁴⁴ Voir Emmanuel Kant (1993), p. 40.

CONCLUSION

Pour définir, dans le cadre d'une approche comparative, le roman et l'épopée, nous avons été amenés à redéfinir la notion de genre elle-même. En effet, la théorie de la littérature, pour appréhender cette notion, a historiquement opté pour deux types d'approches : l'approche poétique des classiques, taxinomie des procédés reproductibles, et l'approche esthétique des Romantiques, typologie des impressions possibles. En se concentrant sur le phénotype du texte, tantôt du point de vue de leur reproduction, tantôt du point de vue de leur signification, elles avaient toutes deux tendance à mettre de côté à la fois le fonctionnement du texte et ses effets. Le contenu de pensée était rejeté hors du texte, dans les intentions de l'auteur, dans la société ou l'époque de son existence ; ses effets réels n'étaient tout simplement pas thématiques. C'est la raison pour laquelle, sans doute, les théories s'intéressant à la pensée du texte et à son fonctionnement symbolique – comme la sémiotique et la narratologie – eurent tendance, comme pour tourner la page, à se désintéresser à la notion de genre, pour ne s'occuper que du vaste ensemble appelé « fiction ».

En analysant les genres littéraires comme des types de dispositifs, nous avons cherché à rendre compte des différences génériques du point de vue de leur effort, c'est-à-dire de l'effet prévu par leur fonctionnement optimal. Il nous semble que cette approche a notamment le mérite de retrouver l'intelligence des catégories du sens commun. C'est en quoi l'énergétique échappe à l'essentialisme tant critiqué par Schaeffer : en se formulant comme un « tout se passe comme si », elle prétend moins décrire des universaux que de rendre compte de l'usage commun des textes (en utilisant parfois, certes, des catégories ayant d'abord servi à en déconstruire les fausses évidences). En distinguant trois dimensions des dispositifs génériques – économique, sémiotique et praxéonomique – nous avons montré que la différence entre l'épopée et le roman, loin de se réduire à des écarts phénotypiques, pouvait se caractériser ainsi : alors que l'épopée travaille à inventer en commun, pour la communauté (qu'elle contribue à créer), une image de la communauté organisée (qu'elle contribue à organiser), le roman cherche à inventer en solitaire, pour un individu (qu'il contribue à créer), une image du salut et, dans la littérature post-révolutionnaire, de l'individu émancipé (qu'il

contribue à émanciper). Ce faisant, nous avons expliqué comment les échecs des tentatives littéraires¹³⁴⁵ modernes pour retrouver l'épopée étaient dus à la mécompréhension (classique et romantique) de la nature des genres, et à l'oubli de l'une ou de plusieurs de ces dimensions. En se contentant d'imiter les « propriétés phénotypiques » du dispositif symbolique, dans un dispositif économique n'ayant rien à voir, la « poésie héroïque » ne pouvait en effet que manquer à son ambition de se constituer comme épopée ; quant à la « littérature épique », condamnant l'épopée à mort pour n'en garder que la relique du registre, elle se condamnait à se priver de l'efficacité politique du genre. Elle pouvait certes « connoter l'épopée » défunte, mais non pas « performer la politique ».

Contre ce « paradigme moderne » où nous naissons, il nous semble nécessaire au contraire d'affirmer que l'épopée n'est pas morte – tant qu'on veut bien adosser la construction de ce concept à une approche multi-dimensionnelle, portant à la fois sur la popularité (quant à l'économie), la recomposition polyphonique (quant à la sémiotique) et la politique (quant à la praxéonomie) des textes. Le roman doit sa réussite, du reste, au fait qu'il porte avec lui, de manière plus ou moins implicite, une telle conception du genre. Mais il ne cherche pas, on l'a vu, à produire de la communauté par le renouvellement de l'imaginaire politique. On peut, par contre, considérer que ce l'on appelle « la poésie contemporaine », qui s'invente comme un nouveau genre¹³⁴⁶ à la fin du XIX^{ème} siècle, s'est à l'inverse constituée comme une telle tentative, à travers les figures de Mallarmé, d'Ezra Pound ou de William Carlos Williams. Plus particulièrement – et alors même que ses poèmes donnent parfois l'image d'une littérature particulièrement intransitive, désengagée ou, comme disait Baudelaire, « dépolitiquée » – il nous semble que la réflexion théorique de Mallarmé aura précisément eu pour enjeu de questionner la capacité de la littérature à redevenir le lieu de l'épopée. Identifiant les tenants et les aboutissants linguistiques de ce que Nietzsche, après Jean-Paul, appelait la « mort de Dieu », il s'efforça ainsi de faire du poème le lieu de

¹³⁴⁵ « Littéraires », car de nouveaux dispositifs symboliques sont apparus, relativement récemment, comme le Cinéma ou la Série télévisée, à propos desquels les approches traditionnelles, poétique et esthétique, qui en restent aux propriétés phénotypiques, sont à l'évidence inadaptées, mais qu'une énergétique qui ne présente pas sous ce nom compare déjà avec profit au fonctionnement de l'épopée. Voir par exemple Jacques Migozzi, *De l'écrit à l'écran, op. cit.*, ou la journée d'études « L'épos à l'écran – interactions génériques entre littérature et cinéma », organisé par Saulo Neiva le lundi 25 novembre 2013 à la Maison des Sciences de l'Homme, à Clermont-Ferrand.

¹³⁴⁶ Voir Michel Murat, *Le Coup de dés, un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005 et Thierry Roger, « Sur le genre du *Coup de dés* », in *Poétique*, 2009/4 n° 160, pp. 443-470.

l'élaboration, en commun, des nouvelles valeurs de la communauté. Parce qu'une telle idée, pour le coup, ne recoupe pas les intuitions du sens commun, il nous semble utile d'en préciser pour finir quelques dimensions. Alors même que la vulgate nous a légué l'image d'un poète élitiste, hermétique, coupé de « la tribu », occupé aux arrangements secrets d'une œuvre à peine déchiffrable pour le commun et dont les obscurités n'étaient attribuables qu'à un goût presque pervers pour le silence, la critique contemporaine s'est en effet attachée à montrer les tenants et aboutissants sociaux, politiques et même économiques de la poésie de Stéphane Mallarmé¹³⁴⁷. On a même souvent parlé, à la suite du remarquable travail de Bertrand Marchal, d'une « religion » de Mallarmé – sans voir qu'une telle religion, essentiellement narrative, sans dogme, réductible à des séances de lecture destinées à rendre de façon consciente à l'auditoire sa propre humanité, et s'écartant du projet wagnérien parce qu'il en restait au mythe¹³⁴⁸, ressemblait beaucoup plus à l'épopée.

Élitiste, solipsiste et monophonique ?

On a tendance à considérer que la poésie qui s'invente avec Mallarmé est élitiste plus que populaire, monophonique plus que polyphonique, solipsiste plus que politique (pour reprendre les trois dimensions de l'énergétique). Ainsi est-il réputé pour l'hermétisme de certains de ses poèmes (songeons au sonnet en « -yx »), hermétisme qui serait justifié par le désir de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu¹³⁴⁹ ». Cette attitude, du fait du « double état de la parole » (« Crise de Vers »¹³⁵⁰), serait alors un refus de « l'universel reportage » (*ibid.*). La poésie devrait quant à elle se charger, au lieu des affaires du monde, de s'occuper de « l'absente de tous bouquets » (*ibid.*) selon un symbolisme éthéré laissant au petit peuple la

¹³⁴⁷ Voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, André Stanguennec, *Mallarmé : penser les arts et la politique*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1998, Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. Liber, 2008.

¹³⁴⁸ Si l'épopée n'est pas le roman, elle n'est pas non plus le mythe. Car au contraire de celui-ci, elle est, on l'a vu, est ouverte et vivante : elle repose bien, à la différence du roman, sur un « consensus ontologique », mais celui-ci est perpétuellement remis en jeu à travers les différentes interprétations. Ainsi, le retour à l'épopée ne doit pas être compris comme le fantasme romantique de refaire des religions, ou national-socialiste de donner un visage au Mythe.

¹³⁴⁹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1998 (désormais *Œuvres I*), p. 696.

¹³⁵⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003 (désormais *IDU*), p. 259

consommation vulgaire des journaux et magazines. Enfin, non seulement le poème ne devrait pas s'occuper du monde, mais le monde lui-même ne serait fait que pour « aboutir à un beau livre » (*IDU*, p. 409). L'espace ouvert par Mallarmé se résoudrait en la prolifération de glossolalies dandys – ce dont la conséquence pratique directe, en nos temps démocratiques, serait la défection du public pour la poésie. Spéculaire et sans enjeux, « aboli bibelot d'inanité sonore », selon la manière dont elle semble se décrire dans le « sonnet allégorique de lui-même », la poésie contemporaine ne parlerait de rien :

le poème rendu à lui-même et privé de tout autre sujet, ne pouvait que se donner lui-même comme sujet : sous les déguisements de la surface, sous « la vaine couche suffisante d'intelligibilité » « concédée à la rétine », il ne fait que montrer sa propre genèse sous l'impulsion du rythme qui le fait être. Mallarmé a inauguré l'ère moderne de la littérature spéculaire, celle qui, ayant décisivement brisé avec les stéréotypes, se présente, s'expose en train de se faire et se nourrit de son propre devenir. D'*Hérodiade* à la *Prose pour des Esseintes*, sans parler des proses si généreuses, la poésie de Mallarmé, sous les figures du mot, du mythe, de l'allégorie, expose le mystère de sa nécessité et enchante l'émerveillement¹³⁵¹.

Nous pensons qu'il ne faut pas en rester à ce constat de specularité. Celui-ci, du reste, convient tout autant au *Râmâyana*, que l'on peut tout à fait lire comme le récit de la constitution d'un récit sacré : le *Râmâyana*. Personne ne conteste qu'il ne faille pas s'arrêter à cette lecture – pourquoi en serait-il différent avec Mallarmé ? Une telle attitude, basée sur les toujours quelques mêmes citations sorties de leur contexte, est plus une tentative *ad hoc* d'expliquer pourquoi les gens ne le lisent pas – ne comprennent pas *comment* le lire, dirait Mallarmé – qu'une analyse sérieuse de son projet. Car quant à ce projet, il est tout à fait à l'opposé d'un tel dandysme, et il suffira de remettre n'importe laquelle de ses citations dans son contexte pour s'en rendre compte. Ainsi, ce n'est pas Mallarmé qui désire « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », mais dans l'économie du poème, l'ange, d'après ce qu'en comprend l'hydre – c'est-à-dire, en décryptant la métaphore, Edgar Poe, *d'après les Américains*. De même, Mallarmé ne proclame en aucune manière que la parole aurait un double état, dont le plus élitiste reviendrait à la poésie, mais bien qu'« un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes – le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. » Mallarmé cite le désir de son temps – dans lequel il ne se reconnaît pas forcément. Pas plus qu'il ne se reconnaît *tel quel* dans la citation du monde et du

¹³⁵¹ Yves Delègue, « Mallarmé, Le sujet de la poésie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2001/5, Vol. 101, pp. 1423-1432, p. 1429.

livre – et c'est la raison pour laquelle il s'en justifie : « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. » (« Quant au livre », in *IDU*, p. 274) Ainsi allons-nous essayer de lire les autres propositions « qui se presseront ici » pour montrer que le projet de Mallarmé n'est rien d'autre qu'un projet de refondation épique, dépendant d'une reconceptualisation complète de l'ontologie.

Une nouvelle ontologie

Si c'est sans doute dans les années 1970 que les théoriciens de la littérature ont le plus mis l'accent sur le nouveau rapport au langage que mettait en scène la poésie de Mallarmé¹³⁵², dès 1966, Michel Foucault soulignait l'apport du poète : « La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant ; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage.¹³⁵³ » Cet énoncé est remarquable : contrairement à la vulgate, Mallarmé serait donc moins, d'après Foucault, un écrivain du fragment, un dynamiteur d'ontologie, qu'un partisan de l'affirmation de l'*unité ontologique* du mot. Continuons de lire Foucault :

L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier, répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie. [...] Alors que Nietzsche maintenait jusqu'au bout l'interrogation sur celui qui parle, quitte en fin de compte à faire irruption lui-même à l'intérieur de ce questionnement pour le fonder sur lui-même, sujet parlant et interrogeant, Ecce homo, – Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait de lui-même¹³⁵⁴.

L'œuvre de Mallarmé serait donc, d'après Foucault, l'un des ces tournants de l'histoire de l'Occident, dans lesquels les configurations épistémiques se modifient pour laisser place à de nouvelles manières de se représenter le monde : elle serait, à la place d'une conception phénoménologique du monde comme objet constitué par la conscience propre, l'affirmation de l'être commun du langage comme fondement ontologique de nos représentations. S'il serait

¹³⁵² Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

¹³⁵³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* [1966], Paris, Gallimard, Tel, 1990, p. 316

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 316-317

trop long ici de voir en quoi consiste l'ontologie de Mallarmé et quelles sont ses implications sur sa manière d'écrire¹³⁵⁵, il nous faut tout de même brièvement rappeler la forme générale que lui donne Mallarmé. On peut la résumer, à l'extrême, ainsi : l'être est « néant », donc fiction, donc langage. Développons un peu.

En 1866, Mallarmé écrit à Cazalis : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...]. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. » (*Œuvres I*, p. 696) Creusant le vers comme Augustin le signe, pour y trouver un souterrain rejoignant le Réel¹³⁵⁶, le jeune poète (Mallarmé a 21 ans) ne trouve qu'une béance infinie, qui ne débouche sur rien : le Néant. Où l'on croyait voir des choses, il n'y avait que des fictions. Et la seule chose qui existe, ce sont précisément ces fictions, nées des pouvoirs de la métaphore. C'est donc le mouvement même de la découverte de la mort de Dieu qui aboutit à l'affirmation de la suprématie de la poésie comme art de ce langage capable de créer des dieux. Magicien paradoxal, maître de la fiction, le poète annonce en même temps la désespérance de l'époque et sa maîtrise de la machine aux enchantements. La littérature, comme savoir-faire de cette Fiction, reçoit le double rôle de fabricant des dieux et révélation de leur inexistence. Seul Absolu, elle est création du Sens et aveu de son impossibilité. Comme le dit Bertrand Marchal dans son éclairant commentaire :

A travers le langage se manifeste toujours la présence de l'homme : la métaphore n'est un mécanisme du langage que parce qu'elle est d'abord un mécanisme de l'imaginaire. Le processus métaphorique du mythe – mais aussi celui de la poésie – n'est donc pas une forme de pré-rationalité inhérente à l'esprit primitif, vouée à se dissoudre avec l'apparition de l'esprit rationnel ou positif¹³⁵⁷.

Ainsi, si la poésie reflète à la fois, et les identifie, l'imagination de l'homme et la structure du monde, c'est que le sujet (homme) et l'objet (monde) ne sont pas les deux pôles opposés et indépendants que l'on croit qu'ils sont : ils s'apparentent, bien plutôt, aux deux extrémités d'une même réalité, le langage¹³⁵⁸ (avec ses processus de création de sens). Dès lors, le poète, en exprimant le mystère de la langue, reflète celui de l'univers qui n'en est que l'inconsciente

¹³⁵⁵ Voir André Stanguennec, « Fiction poétique et vérité morale chez Mallarmé », in *Littérature* n°111, 1998, pp. 11-27.

¹³⁵⁶ Dans *De Magistro*, Augustin faisait du signe linguistique une indication permettant de rejoindre la vérité, non directement mais par l'intermédiaire du Maître Intérieur, en l'occurrence le Dieu chrétien.

¹³⁵⁷ Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 454.

¹³⁵⁸ Voir Thierry Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie », in *Littérature*, 2006/3, n° 143, pp. 3-27.

hypostase.

Cette nouvelle ontologie reprend les acquis relativistes du roman phénoménologique (le sujet n'a pas accès au réel en soi, mais à un monde constitué par sa conscience) mais sans abandonner comme lui la question du commun : ce n'est pas la conscience propre, mais le langage commun, qui est l'opérateur de ces fictions relatives. Le rôle du poète, dès lors, devient éminemment social et même politique, puisqu'il est l'opérateur et le metteur en scène de la chose commune, qui existe plus que toute autre et par laquelle toute autre existe – le langage. On comprend dès lors pourquoi « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » : le monde (Mallarmé ne parle pas du réel, c'est-à-dire de ce qui existe en soi, hors la conscience que peut en prendre l'homme par l'intermédiaire du langage) étant essentiellement constitué par le langage, et le langage étant avant tout « rêve et chant » (*IDU*, p. 259), les poèmes sont « immanents à l'humanité ou leur originel état » (*IDU*, p. 258). Dès lors, écrire revient à « achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (*ibid.*). L'écriture devient « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence » (*IDU*, p. 393). Mais pour que cette ontologie soit conséquente, il faut que cela soit le langage lui-même qui parle à travers le poème (puisque lui seul existe vraiment), et non la psychologie du poète. C'est du reste ce que dit Mallarmé lui-même (« mon travail personnel qui je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur » (*ibid.*)) et c'est le sens de la célèbre « disparition élocutoire du poète » (*IDU*, p. 256). Comme le rapportait Valéry : « Mais au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même¹³⁵⁹ »

Une telle conception fait du langage, comme lieu du mystère, à la fois le personnage et le sujet d'un poème s'efforçant de « simplifier le monde » (*IDU*, p. 376). D'un point de vue noétique, la pratique poétique qui en découle fait de chaque poème un texte non paraphrasable, dont la signification disséminée est l'objet d'une nouvelle expérience, par son lecteur¹³⁶⁰. Le recours aux contraintes y sert moins, comme dans les textes classiques, à permettre une compréhension par renvoi métonymique au répertoire traditionnel, qu'à créer une signification

¹³⁵⁹ Cité par Serge Bourjea, « Lyrisme et écriture chez Paul Valéry », in A. Rodriguez et A. Vyss (éds.), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 109-124, p. 113.

¹³⁶⁰ Nous nous permettons de renvoyer à notre article, Pierre Vincclair, « La fabrique des vers », in Anne Gourio (éd.), *Elseneur* n° 27, La Poésie au défaut des langues, Presses Universitaires de Caen, 2012, pp. 53-72.

inédite, en contraignant le poète à dire ce qu'il n'aurait pas su penser¹³⁶¹. De même, la dispersion des mots sur la page, impliquant une maîtrise très complète du processus d'édition par l'auteur¹³⁶², modifie le dispositif sémiotique en faisant contribuer la page elle-même, dans sa concrétude matérielle, à l'élaboration dialectique du mystère et du sens. Autant qu'on puisse donc inférer une signification de ces textes hermétiques dont on vient de dire qu'ils n'étaient pas paraphrasables, elle semble relever de la politique.

Une poésie « politique »

L'Après-midi d'un faune, *Hérodiade* et le *Coup de dés* peuvent par exemple être lus comme des poèmes qui partent du problème de la solitude pour tenter de le dépasser dans l'affirmation, par la reconnaissance, d'un commun. Mais en même temps, chacun d'entre eux semble bien mettre en scène l'échec de cette reconnaissance.

Ainsi *L'Après-midi d'un faune* ne raconte rien d'autre, en un sens, que l'impossibilité de l'alliance. Il s'ouvre dans la remise en cause de l'existence des nymphes (n'était-ce qu'un rêve érotique ?) par le faune :

Ces nymphes, je les veux perpétuer. [...]
Aimai-je un rêve ?
[...] les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !

Et le poème se conclut par la reconnaissance d'un double échec. D'abord, celui de l'union réelle, qui ne semble satisfaisante ni au niveau de l'âme (vide de paroles) ni au niveau du corps (plus lourd que les nymphes fabuleuses du rêve).

Je tiens la reine !
O sûr châtiment...
Non, mais l'âme
De paroles vacante et ce corps alourdi

Mais plus encore, cette union elle-même, ce couple, ne semble être qu'un effet des ombres, puisque corps et l'âme de la reine disparaissent lorsque le soleil est au zénith :

¹³⁶¹ Nous nous permettons de renvoyer à notre article, Pierre Vinclair, « La singularité contrainte », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 9, PUF, 2012, pp. 11-21.

¹³⁶² Voir Brigitte Ouvry-Vial, « Mallarmé, le "bibliophile navré" et les éditions de *L'Après-midi d'un faune* », in *L'Ecrivain et l'imprimeur*, colloque dirigé par Alain Riffaud, Université du Maine, 7-9 octobre 2009, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 315-336.

Tard succombent au fier silence de midi :
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. (*Œuvres I*, pp. 22-25)

On ne voit pas bien ici quelle solution à quelque problème du commun (fût-il celui de la constitution d'une première communauté, celle du couple) Mallarmé proposerait dans ce poème. Il faut malgré tout noter que la question de l'alliance, nœud, comme on l'a vu, de la question politique, est centrale chez Mallarmé. Elle revient, mais comme inversée, dans la figure d'Hérodiade. Celle d'une femme qui préfère à l'union la solitude absolue :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !
[...]
Je me crois seule en ma monotone patrie
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant..
Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule.

N.

Madame, allez-vous donc mourir ?

H.

Non, pauvre aïeule, (pp. 17-22)

Avec les mêmes ingrédients, on le voit, Hérodiade joue la partie inverse du Faune : quand celui-ci croyait à quelque union alors qu'il parlait seul, celle-là « se croit » seule, alors même qu'elle converse, paradoxalement, avec *son aïeule*. La question de l'alliance croise ici celle de la filiation, comme c'est également le cas dans le *Coup de dés*. Ce poème, lui aussi, présente comme centrale cette question de l'union des corps, dont on ne comprend pas d'emblée la signification – mais toujours hantée par cette question de l'illusion, de la fiction, du caractère irréel de l'alliance :

né / d'un ébat / la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer / une
chance oiseuse

Fiançailles / dont / le voile d'illusion rejailli leur hantise / ainsi que le
fantôme d'un geste

chancellera / s'affalera

folie (*IDU*, p. 428)

Cette question de la filiation, qui est centrale dans « Hérodiade », à travers la figure de la Nourrice-Aïeule, est aussi prédominante dans *Igitur*, le conte inachevé de 1869 (contemporain des « Notes sur le langage ») que l'on peut lire comme une mise en scène de cette *crise de la reconnaissance* familiale. Voilà comment Quentin Meillassoux résume l'« intrigue » de ce conte inachevé :

Un châtelain – Igitur – descend dans le caveau de ses ancêtres pour y accomplir un acte décisif : un lancer de dés dont la question est de savoir s'il permettra au 12 de s'accomplir. Le 12 : tant celui de minuit, de l'instant critique, séparateur irréversible du passé et de l'Avenir, que celui de l'alexandrin parfait. La question est de savoir si ce lancer qui vise au vers parfait doit encore être perpétué, et avec lui la lignée de ses ancêtres (poètes romantiques et parnassiens)¹³⁶³.

On le voit, la question de la filiation est interprétée par Meillassoux comme une question essentiellement poétique, à mettre en lien avec la crise de l'alexandrin telle qu'elle est problématisée par Mallarmé lui-même dans « Crise de Vers ». Mais comment ne pas voir dans ce drame ouvertement hamletien le pendant aux textes que nous venons de lire : la mise en question de la filiation et de l'alliance. Or, cette mise en question ne semble pas un acte positif et revendiqué par Mallarmé (comme s'il voulait dénoncer ces structures familiales), mais le problème auquel il s'attelle et qu'il essaie, par le travail narratif des vers lui-même, de résoudre. Si ces poèmes sont tous inachevés, n'est-ce pas en effet parce que Mallarmé leur demandait cet immense travail, démesuré et impossible à accomplir, seul, dans l'espace de quelques centaines de vers – l'effort épique ?

À lire les *Notes en vue du Livre*, qui furent l'objet d'un autre travail inachevé (et inachevable ?), on remarquera que les pages de notes reconduisent perpétuellement la rencontre des mêmes quelques acteurs : « le Mystère », « l'Hymne », « le Héros », « l'Idée » –

¹³⁶³ Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés*, Paris, Fayard, 2011, p. 33.

et des mêmes événements : « la guerre », « la lutte », « le mariage », « le meurtre ». Parmi tant d'autres, voici quelques extraits qui en témoignent :

Le Dr. est causé par le Myst. de ce qui suit – l'Identité (Idée) Soi – du
Théâtre et du Héros à travers l'Hymne
opération
– le Héros dégage – l'Hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Th
que c'était – du Mystère où cet hymne enfoui
nature et homme vie cité
cite et vie = patrie (*Œuvres I*, p. 550)

ou encore :

guerre foule
patrie vol
 lutte – mariage
 Myst
 Soi
foi Th Idée loi
moi Dr Hymne toi
 Héros
 roi (p. 567)

Il serait évidemment pour le moins hasardeux d'essayer de gloser sur ces notes ; on peut malgré tout à bon droit supposer qu'il s'agit là du « personnel » destiné à prendre en charge, dans le poème, la crise dont le naufrage du *Coup de dés* est l'ultime figuration. D'autant que l'on retrouve dans ces schémas tout ce qui nous a occupé : à travers le Mystère, la nouvelle ontologie ; à travers le Théâtre, la dimension populaire, et nous voyons maintenant des éléments classiquement politiques – le Héros, le roi, la foule, la patrie, la guerre – s'articuler avec la problématique de la reconnaissance entre « moi » et « toi ». Comment le « Livre » aurait-il articulé ces éléments ? Nous n'en savons rien. Mais nous savons qu'il était destiné à être performé devant à une assemblée, Mallarmé ayant toujours cherché à faire de sa poésie un travail *public*.

Le rêve d'une poésie populaire

Si l'on ne peut pas dire que la poésie de Mallarmé ait vraiment été *populaire*, c'est pourtant l'aspect qui l'a sans doute le plus occupé : comment trouver un équivalent moderne à la

récitation de l'aède ? À son époque, c'est le journal, et non le livre de poésie, qui touche un plus vaste public – nous avons vu à travers l'œuvre de Sue comment le roman pouvait y trouver une véritable assemblée. Mais le journal n'est pas, comme le Livre, organisé. De plus, au lieu de comprendre que le langage est fiction – et que le mot crée la chose – le journaliste fait comme si le mot décrivait une chose qui lui était préexistante. « L'universel reportage » n'est pas qu'un autre « état » de la parole ; c'est un mensonge. La popularité dont il se revendique est en réalité le revers d'une double mystification : ontologique (le journal prétend rapporter l'existence indépendante des choses) et poétique (le journal est sans structure). Mais comment le Livre, dans sa différence avec la presse, pourrait-il se faire l'opérateur d'une nouvelle forme de popularité, ne reposant pas sur cette double mystification ? Le succès soudain de la musique de Wagner aura permis au poète d'imaginer la réunion de l'art et de peuple – mieux encore, d'imaginer que l'art pourrait, comme Homère fit l'imaginaire politique des Grecs, *faire un peuple*.

En effet, à la séparation du public (dont la « crédulité vis-à-vis de plusieurs [les journalistes] qui la soulagent, en faisant affaire, bondit à l'excès [devant les poèmes de Mallarmé] : « Comprends pas ! » » (« Le Mystère dans les Lettres », in *IDU*, p. 282)) et du poète, solitaire à force de vouloir être populaire (« Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion » (*IDU*, p. 406)), Wagner aura opposé un modèle de réconciliation : « La Musique, à sa date, est venue balayer cela » (*IDU*, p. 282). Dans l'opéra, Mallarmé ira donc en partie chercher le modèle de son dispositif : on y trouve en effet une forme d'oralité, conservant la double dimension de sacralité et de popularité qu'il cherche.

Plus encore : la figure de Wagner, concevant le mythe comme « poème primitif et anonyme du peuple¹³⁶⁴ », sera l'exemple même d'une volonté de retourner aux sources grecques du théâtre :

L'art européen a eu deux principales phases caractéristiques : celle de sa naissance chez les Grecs, celle de sa renaissance chez les peuples modernes. Cette dernière période ne sera parfaitement close, elle n'aura atteint l'idéal qu'après être revenue au point de départ de la naissance¹³⁶⁵.

¹³⁶⁴ Richard Wagner, *Lettre sur la Musique* [1861], Paris, Mercure de France, 1976, p. 190.

¹³⁶⁵ Richard Wagner, *Art et politique*, Paris, Imprimerie de J. Sannes, 1868, chapitre VII, p. 61.

Par une sorte de loi de symétrie historique, de la même manière que les Tragiques Grecs sortaient du poète Homère qui les précède, Mallarmé qui succède à Wagner voudrait se servir de ce dernier comme d'une étape, dans une aventure qui doit remonter plus haut vers l'origine. Avec lui, en effet, « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source. » (« Richard Wagner, rêverie d'un poète français », in *IDU*, p. 182). Filant la métaphore, Mallarmé continue ainsi, s'adressant directement à Wagner :

Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin. (p. 184)

L'opéra du maître allemand n'est pas le terme du chemin, pour le poète français. Il n'est qu'un refuge dans la montagne, qui lui permet de se reposer en même temps que de contempler d'un peu plus près le haut sommet qu'il lui faut désormais gravir :

Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, [...] un repos : c'est comme l'isolement, pour l'esprit, de notre incohérence qui le pourchasse, autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au delà et que personne ne semble devoir atteindre. Personne ! ce mot n'obsède pas d'un remords le passant en train de boire à ta conviviale fontaine. (p. 184-185)

Ainsi trouve-t-on énoncée l'ambiguïté du rapport de Mallarmé à la popularité : il trouve bien chez Wagner (populaire en Europe comme aucun autre artiste le fut, instituant à Bayreuth un véritable pèlerinage dans la nouvelle religion de l'Art) un modèle – mais dans le même temps fait de ce modèle un état préparatoire qu'il faut dépasser dans une ascension cette fois *solitaire* et *secrète*.

Comme Wagner, Mallarmé cherche à exprimer le tout de la vie dans un « art total » ; mais contre lui, il considère que la littérature seule est à même d'exprimer cette totalité (puisque tout est langage). Qui plus est, il condamne le recours à des légendes, qui lui semblent purement ornementales : « Si l'esprit français [que représente Mallarmé, qui s'est présenté comme « un poète français contemporain » au seuil de son texte], strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi [à la manière de Wagner] : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. » (p. 182) Mallarmé plaide ainsi pour un abandon du folklore légendaire (simple

révérence au *contenu* de la légende ancienne), au profit d'une recherche de l'*effort* de l'épopée : éclairer son temps. C'est pour cette raison que le Poème ne peut rien céder à l'« anachronisme » (*ibid.*). Mallarmé n'est pas, en cela, romantique : « Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! » (p. 182-183).

Ce qui importe à Mallarmé dans le théâtre de Wagner est donc moins son recours aux mythes que la mise en scène d'un Mythe, qui ne ressort ni des légendes ni des fables, et dont il faudra comprendre la nature : « Le Théâtre les appelle [les mythes], non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. » (p. 183) Or, ce « mythe » unique, plutôt que cette pluralité de légendes folkloriques, quel est-il ? Et de quel peuple est-il le principe fondateur ? C'est ici que la réflexion de Mallarmé dépasse celle de Wagner pour se rapprocher de celle d'un Victor Hugo : il conçoit en effet l'humanité comme le tout auquel il adresse son poème, et son épopée se fonde sur une anthropologie plus que sur une « zoologie des peuples » (pour reprendre l'expression de Husserl dans la *Krisis*).

Le peuple auquel s'adresse Mallarmé est le celui des hommes ; le mythe qu'il lui propose est inscrit, comme un inconscient, au plus profond de chacun. C'est alors d'un seul geste qu'il lie l'élitisme apparent de ses poèmes et leur destination universelle : car le mystère qui les recouvre (et qui les rend si hermétiques), en réalité ils le dévoilent comme mystère. Et c'est le mystère inhérent à la condition humaine, que chacun contient en soi, comme une figure du commun : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun [...]. » (« Le Mystère dans les Lettres », in *IDU*, p. 282) La révélation de ce commun ne nécessitant nullement les planches d'une scène réelle, elle s'épanouirait selon Mallarmé tout aussi bien dans l'intimité du « saint des saints » mental, le théâtre de l'esprit :

Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : *est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental..* alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! (« Richard Wagner... » in *IDU*, p. 183, je souligne)

L'acte de lecture est donc l'opération mystique qui doit permettre, selon Mallarmé, de synthétiser les deux dimensions, qui semblent *a priori* contradictoires, du poème : populaire (créateur de communauté) et hermétique (révélation du Mystère). Si bien qu'au-delà de Wagner, c'est dans la communion catholique qu'il va trouver un modèle de révélation populaire de la présence réelle du mystère (et non plus de la représentation de la légende) : « Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe. » (« Offices », in *IDU*, p. 297) Comme l'explique Meillassoux paraphrasant Mallarmé,

C'est précisément avec la représentation que l'art doit rompre [...]. On ne peut vouloir être grec : non parce que les Grecs seraient une origine perdue, une unité parfaite de l'art, de la science et de la politique impossible à retrouver, mais au contraire parce que nous, modernes, savons qu'ils ne sont pas notre réelle origine. Notre véritable origine, celle qu'il faut faire revivre, quoique sous une forme neuve, ce n'est pas l'Antiquité grecque, mais le Moyen âge latin [...], parce que le christianisme nous a transmis un rituel d'une puissance supérieure à ceux du paganisme, à savoir la convocation réelle d'un drame réel¹³⁶⁶.

L'enjeu de cette révélation, c'est la transformation de la *foule* en un *peuple* – ce qui revient à l'élimination du hasard. Comme l'écrit Lehnen, en effet, « la « foule » est inconsciemment habitée du même principe poétique que celui qui le manie consciemment, le poète. Lui révéler la lettre qui l'habite signifie alors lui faire prendre conscience de ce qu'elle vit sur ce principe poétique¹³⁶⁷. »

L'échec de Mallarmé ?

Mais la foule, apparemment, n'est pas tellement émue par cette révélation ; le moins que l'on puisse dire est que la poésie de Mallarmé n'est pas populaire. D'après le poète, on ne peut en blamer son dispositif : « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire – » (« Le Mystère dans les lettres », in *IDU*, p. 287) Mais une telle réponse est-elle satisfaisante ? Ne faut-il pas plutôt dire, comme Rancière, que son dédain de la foule réelle condamne le projet épique à n'être lui-même qu'un « mythe », que les préfaces et les

¹³⁶⁶ Quentin Meillassoux, *op. cit.*, p. 105-106. C'est Meillassoux qui souligne.

¹³⁶⁷ Ludwig Lehnen, « “L'art, ce souverain”, filiations et analogies entre les politiques poétiques de Mallarmé et de George », in *Revue de littérature comparée*, 2002/3, n° 303, pp. 277-299, p. 282.

proses spéculatives peuvent bien présenter en long, en large et en travers – mais qui n'*existe* pas ? En effet,

la même loi qui écarte la foule de sa propre grandeur écarte le poème de son apothéose et transforme le coup de dés en parodie. L'écriture à même l'Idée sur la page finit en queue de poisson. [...] Il n'y a pas plus de sacre du poème et de dessin de l'Idée sur la page que de choeur du peuple chantant la gloire commune [...]. Ce qui tient le peuple à distance du poème tient le poème à distance de lui-même, fait du livre qui en serait le lieu, et du coup de dés qui en serait l'opérateur, des mythes, nécessaires à l'acte poétique mais que l'acte lui-même ne cesse de récuser¹³⁶⁸.

Plus, ne faut-il pas considérer les expérimentations de Mallarmé comme les causes de l'échec général de toute la poésie contemporaine, qui s'est fourvoyée dans la même voie que son maître jusqu'à parvenir au « dépeuplement » le plus intégral ? Comme le souligne Jean-Claude Pinson,

si la poésie d'aujourd'hui est « dépeupleuse » (en même temps que « dépeuplée »), cela tient, plus profondément qu'à des raisons historiques externes, à la logique même de la modernité poétique. Parce qu'elle met l'accent sur l'invention d'une « langue dans la langue », selon la formule de Proust reprise par Deleuze, parce qu'elle rompt avec les modalités ordinaires de renonciation en même temps qu'avec le mètre traditionnel, la poésie moderne, exigeant la rupture avec les habitudes de lecture héritées, semble vouloir tenir à distance le profane. À quoi s'ajoute, spécifique à la situation française, courant tout au long de ce siècle, la basse continue d'une option qu'on pourrait, pour faire vite, nommer « mallarméenne », en rappelant la formule où l'auteur du *Coup de dés* énonce que le Livre « ne réclame approche de lecteur »¹³⁶⁹.

Malgré ses prétentions, l'œuvre de Mallarmé, et derrière elle toute la poésie contemporaine, n'est-elle pas condamnée à être le seul divertissement de ceux qui « savent lire » – c'est-à-dire, pour l'énoncer en termes crûment sociologiques, des facultés de Lettres ? Qui lit, en effet, de la poésie, en dehors des universités (et des classes préparatoires) ? N'est-ce pas que le poète n'aura finalement su fournir, en fait d'épopées, que quelques casse-têtes compliqués, appréciés des seuls étudiants désireux de s'entraîner à l'exercice le plus académique qu'on puisse imaginer – l'explication de texte – ou des penseurs desséchants de la théorie littéraire¹³⁷⁰ ?

Il en va peut-être ainsi ; mais même dans ce cas-là, on ne pourrait parler d'« échec » qu'au prix de l'intériorisation complète d'une humiliation qu'on essaie d'administrer, ici ou là,

¹³⁶⁸ Jacques Rancière (2007), p. 112.

¹³⁶⁹ Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 22. La formule de Mallarmé est issue de « Quant au livre ».

¹³⁷⁰ Voir Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.

au savoir universitaire – ou d’une forme bien naïve de haine de soi. Car la faculté de Lettres n’est ni un temple scolastique pour intellectuels rabougris, coupés de la société, ni le repaire d’une élite manipulant le petit peuple à coup de violence symbolique. À bien des égards, elle représente tout simplement une utopie concrète de sujets égaux. L’explication de texte, la théorie littéraire, sont des *pratiques* sociales. Et quand même les textes de Mallarmé ne seraient appréciés que de la communauté des enseignants-chercheurs et de leurs étudiants, il s’agit là d’une sorte d’assemblée dont Bachelard en son temps avait bien vu les mérites, lui pour qui la communauté scientifique est « le modèle de ce collectif idéal non aliéné¹³⁷¹ ». Quant à l’explication de texte, si elle est bien une pratique universitaire courante, son caractère scolaire ne l’empêche pas d’avoir de puissants effets de subjectivation, individuelle et collective, comme le rappelle Yves Citton :

le type d’interprétation collective qui peut se pratiquer dans le cadre très particulier d’un enseignement de littérature centré sur l’explication de texte me semble cultiver une compétence très complexe et très précieuse, faite à la fois d’écoute et d’affirmation, d’échanges et d’entre-prêts, de mise en commun et de singularisation, de consensus et de dissensus, d’héritage et d’invention. [...] Ce qu’on expérimente en interprétant un texte ou un film à plusieurs, c’est à la fois l’autonomie de notre capacité d’attention (chacun s’avère avoir été différemment sensible à différentes choses) et la nécessaire appropriation de cette capacité d’attention par des dispositifs de captation (la force d’un texte se définissant justement par l’emprise qu’il peut exercer sur celui qui le lit). [...] On entrevoit enfin – et c’est ici que serait à situer la plus-value sociale propre à la littérature, ainsi qu’aux pratiques artistiques entendues dans leur sens le plus large – que certains dispositifs ont pour vertu d’autonomiser l’attention de ceux qui s’y exposent¹³⁷².

Nul doute que l’œuvre de Mallarmé fasse partie de ces dispositifs qui, s’offrant par essence à une interprétation collective (mais difficile, et qui doit s’informer de tout un peuple d’articles et de livres) autonomisent l’attention de ceux qui s’y livrent, dans l’assemblée concrète de l’amphithéâtre ou au sein du collectif réticulaire des abonnés à la bibliothèque universelle. Dans cette « transindividuation », comme dirait Simondon, ou « co-genèse et de l’individu et du groupe », la communauté informelle qui se penche sur le livre produit « un sujet à la fois individuel et collectif, non partagé par les dualités dites métaphysiques (sujet/objet,

¹³⁷¹ Xavier Guchet, « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », in *Les études philosophiques*, 2001/2 n° 57, p. 219-237, pp. 225-226.

¹³⁷² Yves Citton, Laurent Demoulin, Antoine Janvier et François Provenzano, « Exploitation, interprétation, scénarisation. Entretien avec Yves Citton (2) », in *Dissensus*, n° 5 (mai 2013).

<http://popups.ulg.ac.be/dissensus/document.php?id=1374> Consulté le 20 septembre 2013.

intérieur/extérieur, individu/ social)¹³⁷³ ». Co-production des « je » par le « nous » et du « nous » par les « je » dans la confrontation à un livre dont le sens est toujours en jeu, en moi et en nous, l'explication de texte est indubitablement nécessaire pour affronter le dispositif textuel mallarméen, qui ne se lit pas comme un journal. Commandée en cela par lui, les facultés qu'elle met en jeu et qu'elle aiguise sont des effets concrets recherchés par l'effort du texte. S'il nous pousse à lire les livres, le réel, comme on ne les avait jamais lus, à l'université ou dans l'amphithéâtre de l'esprit, la poésie contemporaine trouve peut-être quelque justification.

Cela suffit-il à faire de l'œuvre de Mallarmé une épopée ? Sans doute pas. Mais cela montre au moins, à l'œuvre, dans sa réflexion, les éléments d'une conception énergétique du genre à même de dépasser les impasses du paradigme post-romantique, et donner un nouvel élan au « désir d'épopée ».

¹³⁷³ Xavier Guchet, art. cit., p. 227.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

TEXTES

Épopée

Beowulf, tr. fr. A. Crépin, Paris, LGF, 2007.

Le Dit de Heiké, tr. fr. R. Sieffert [1997], Lagrasse, Verdier / poche, 2012.

- *Heike monogatari*, Tokyo, Hobunkan, 1933.

- *The Tale of the Heike*, tr. angl. H. McCullough, Stanford University Press, 1988.

Le Dit de Hôgen, Le dit de Heiji, trad. fr. R. Sieffert, Lagrasse, Verdier / poche, 2007.

Demetrian, Serge, *Le Mahâbhârata : Conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel, 2005.

Homère, *Odyssée*, tr. fr. F. Mugler, Arles, Actes Sud, Babel, 1995.

- *Odyssée*, tr. fr. E. Bareste, Paris, Bethune et Plon, 1842

- *Odyssée*, tomes I, II et III, *Les Belles Lettres*, tr. fr. V. Bérard, 2002.

Homère, *Iliade*, tr. fr. F. Mugler, Arles, Actes Sud, Babel, 1995.

Hugo, Victor, *La légende des siècles* [1883], Paris, Poésie/Gallimard, 2002.

Kojiki [712], tr. fr. P. Vincclair, Amiens, Le Corridor bleu, 2011.

- *Kojiki* [712], tr. angl. Basil H. Chamberlain, Tokyo, Turtle, 1981.

Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Paris, Poésie / Gallimard, 1994.

Lönnrot, Elias, *Kalevala, Épopée des Finnois* [1836], tr. fr. G. Rebourcet, Paris, Gallimard, Quarto, 2010.

Louo Kouan-tchong, *Les Trois royaumes*, tr. Nghiêrn toan (sic) et Louis Ricaud, Flammarion, 2009.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1998.

Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.

Ronsard, Pierre de, *Franciade* [1572], in P. Blanchemain (éd.), *Oeuvres complètes de P. de Ronsard*, Volume 3, Paris, Jannet, 1858.

Shi Nai'an, *Au bord de l'eau*, tr. fr. J. Dars, Paris, Gallimard, Folio, 1997.

- *Shuihu zhuan*, Luo Guanzhong, Renmin wenxue chubanshe, Beijing, 1997.

Valmiki, *Râmâyana*, tr. fr. M. Biarreau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

Virgile, *Énéide*, trad. fr. M. Chouet, Paris, Diane de Selliers, 2009.

Voltaire, *La Henriade* [1722], suivi de *L'Essai sur la poésie épique* [1733], Paris, Didot, 1801.

Wu, Cheng'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, tr. fr. A. Lévy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, deux tomes, 1991.

Romans

Austen, Jane, *Pride and prejudice* [1813], New York, Signet classics, 2008.

Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet* [1834], Paris, GF, 2004.

Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot* [1835], Hachette, biblio lycée, 2012.

Balzac, Honoré de, *Les Illusions perdues* [1843], Paris, LGF, 1983.

Beckett, Samuel, *Cap au pire*, trad. fr. É. Fournier, Paris, Minuit, 1991.

Borges, Jorge L., « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » [1938], tr. fr. P. Verdevoye, in *Fictions*, Gallimard, Folio, 1974, pp. 41-52.

Calaferte, Louis, *Septentrion* [1963], Paris, Gallimard, Folio, 1990.

Cao, Xueqin, *Le Rêve dans le Pavillon rouge*, tr. fr. T.-H. Li et J. Azélaïs, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1981.

Céline, Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, Folio, 2006.

Cervantès, Miguel de, *Don Quichotte* [1605], tr. fr. A. Schulman, Paris, Seuil, Points, 2001.

Chamoiseau, Patrick, *Texaco* [1992], Paris, Gallimard, Folio, 1994.

Choderlos de Laclos, Pierre, *Les Liaisons dangereuses* [1782], J. Rozez, 1869, volume 1.

Defoe, Daniel, *Robinson Crusoe* [1719], trad. fr. P. Borel, Paris, Borel et Varenne, 1836, 2 vols.

Fénelon (Salignac de La Mothe-Fénelon), François de, *Oeuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, Folio, 1972.

Goncourt, Edmond de, *La Fille Élisa* [1877], Paris, Du Boucher, 2002.

Hugo, Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Pocket, 1998.

Hugo, Victor, *Quatrevingt-Treize* [1874], Paris, Gallimard, Folio, 2001.

Joyce, James, *Ulysse* [1822], tr. fr. A. Morel, Paris, Gallimard, Folio, 1996.

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Gallimard, Folio, 1972.

Lawrence, David H., *Lady Chatterley's Lover* [1928], New York, Signet classics, 2003.

Proust, Marcel, *Un Amour de Swann* [1913], Paris, Flammarion, GF, 2002.

Proust, Marcel, *À l'ombre des Jeunes filles en fleur* [1919], in *Œuvres Complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe* [1923], Paris, Gallimard, Folio, 2008.

Proust, Marcel, *À la Recherche du Temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

Qian, Zhongshu, *La Forteresse assiégée* [1947], tr. fr. S. Servan-Schreiber et L. Wang, Paris, Christian Bourgois, 1987.

Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, LGF, 2004.

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1789], Paris, Gallimard, Folio, 1995.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Gallimard, Folio, 2000.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], Paris, Gallimard, Folio, 1972.

Stendhal, *Lucien Leuwen* [1926], Paris, Gallimard, Folio, tome I, 1998.

Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris* [1843], Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989.

- *Les Mystères de Paris*, [1843], Paris, Gallimard, Quarto, 2009.

Tasso, Torqueto, dit Le Tasse, *La Jérusalem Délivrée* [1581], tr. fr. Prince Lebrun, Paris, Lefèvre éditeur, 1836.

Tolstoï, Léon, *La Guerre et la Paix* [1869], tr. fr. B. de Schoelzer, Paris, Gallimard, Folio, 2002.

Vallès, Jules, *L'Enfant*, Paris, G. Charpentier, 1889.

Wharton, Edith, *The Age of Innocence* [1920], London, Collin classics, 2010.

Yoshikawa, Eiji, *La Chronique des Heiké* [1956], tr. fr. S. Regnault-Gatier, Paris, Albin Michel, 1968.

CRITIQUE

Épopée

- Adler, Eve, *Vergil's Empire, political thought in the Eneid*, New York, Rowman and Littlefield Publishers, 2003.
- Assaël, Jacqueline, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 6, 2002, pp. 145-168.
- Barry, Alpha O., *L'épopée peule de Fuuta Jaloo, De l'éloge à l'amplification rhétorique*, Paris, Karthala, 2011.
- Bender, Mark, « Suzhou Tanci Storytelling in China : Contexts of Performance », in *Oral Tradition*, 13/2, 1998, pp. 330- 376.
- Bénichou, Paul, *Romantismes français*, Paris, Quarto Gallimard, 2 vol., 2003 et 2004.
- Bjiaï, Denis, *La Franciade sur le métier: Ronsard et la pratique du poème héroïque*, Genève, Droz, 2001.
- Børdahl, Vibeke (dir.), *The Eternal Storyteller: Oral Literature in Modern China*, Curzon Press, 1999.
- Børdahl, Vibeke, « The Storyteller's Manner in Chinese Storytelling », in *Asian Folklore Studies*, Vol. 62, n° 1, 2003, pp. 65-112.
- Bréhier Bréhier, Louis, « La Royauté homérique et les origines de l'État en Grèce », in *Revue Historique*, T. 84, Fasc. 1, 1904, pp. 1-32.
- Biardeau, Madeleine, « Introduction » in Valmiki, *Râmâyana*, tr. fr. M. Biardeau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999
- Bouvier, « Chinois et français : quand les habitudes culturelles d'apprentissage s'opposent », in *Études de linguistique appliquée* 2003/4, n° 132, pp. 399-414.
- Brisson, Jean-Paul, « Une image romaine de Carthage. La Carthage de l'*Énéide* » in *Vita Latina*, n°160, 2000, pp. 2-10.
- Brower, Reuben A., « Visual and Verbal Translation of Myth : Neptune in Virgil, Rubens, Dryden », in J. Farrell et M. C. J. Putnam (dir.), *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 270-289, p. 276.
- Brunet, Philippe, *La Naissance de la littérature en Grèce ancienne*, Paris, LGF, 1997.

- Butler, Kenneth D., « The Textual Evolution of *The Heike Monogatari* », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 26 (1966), pp. 5-51.
- Butler, Kenneth D., « The *Heike monogatari* and The Japanese Warrior Ethic », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 29 (1969), pp. 93-108.
- Calame, Claude, « Logiques catalogales et formes généalogiques », in *Kernos*, n° 19, 2006, pp. 23-29.
- Calasso, Roberto, *La littérature et les dieux*, tr. fr. J.-P. Manganaro, Paris, Gallimard, Tel, 2013.
- Chausson, François, « La généalogie du Prince dans la pratique de l'éloge impérial aux III^{ème}-VI^{ème} siècle », in I. Cogitore et Fr. Goyet (dir.), *L'Éloge du Prince, de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, Ellug, 2003, pp. 105-124.
- Cheng, Anne, « La trame et la chaîne : aux origines de la constitution d'un corpus canonique au sein de la tradition confucéenne », in *Extrême-Orient*, 1984, Volume 5, Numéro 5, pp. 13-26.
- Citati, Pietro, *La pensée chatoyante, Ulysse et l'Odyssée* [2002], tr. fr. B. Pérol, Paris, Gallimard, Folio, 2004.
- Chauvin, Cédric, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion.
- Chauvin, Danièle, « La Légende des siècles, l'Apocalypse et l'Orestie », in A. Guyaux et B. Marchal (éds.), *La Légende des siècles, Première série*, pp. 65-76
- Clearly, Thomas, *La Voie du samouraï* [1991], tr. fr. Z. Bianu, Paris, Seuil, Points sagesse, 2009.
- Clément-Tarantino, Séverine, « Fama ou la renommée du genre, Recherches sur la représentation de la tradition dans l'*Énéide* », in *L'information littéraire*, 2007/2, Vol. 59, pp. 42-48.
- Courcelles (éd.), Dominique de, *La Varietas à la Renaissance*, Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale des Chartes, Genève, Droz, 2001.
- Csürös, Klara, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*. Paris, Honoré Champion, 1999.
- Dars, Jacques, « Préface », in Shi Nai'an, *Au bord de l'eau*, trad. fr. J. Dars, tome I, Paris, Gallimard, Folio, 1997.
- Dassonville, Michel, *Ronsard, étude historique et littéraire –V. Un brasier sous la cendre (1565-1575)*, Genève, Droz, 1990.

- Demont, Paul, « Tirage au sort et démocratie en Grèce ancienne », in *La Vie des idées*, 22 juin 2010. <http://www.laviedesidees.fr/Tirage-au-sort-et-democratie-en.html>.
- De Jong, Irene J. F., « Convention versus Realism in the Homeric Epics », in *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 58, Fasc. 1 (2005), pp. 1-22
- Delègue, Yves, « Mallarmé, Le sujet de la poésie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2001/5, Vol. 101, pp. 1423-1432.
- Derive, Jean, *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.
- Detienne, Marcel, *Les Maîtres de la Vérité dans la Grèce archaïque* [1967], Paris, LGF, 2006.
- Detienne, Marcel, « Le navire d'Athéna », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 178 n° 2, 1970, pp. 133-177.
- Detienne, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- Dingremont, François, « Du sol phéacien au lit nuptial, Un arbre enraciné dans l'*Odyssée* », in *Poétique*, 2006/4 n° 148, pp. 435-453.
- Dowden, Ken, « Homer's sense of text », in *Journal of Hellenic Studies* n° 116, 1996, pp. 47-61.
- DuBois, Thomas, « From Maria to Marjatta: The Transformation of an Oral Poem in Elias Lönnrot's Kalevala », in *Oral Tradition*, 8/2, 1993, pp. 247-288.
- Dumézil, Georges et Yoshida, Atsuhito, « Analyse structurale d'un roman chinois : Le Si Yeou-ki », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 17e Année, n° 4 (Jul. - Aug., 1962), pp. 647-662.
- Dumézil, Georges, « Circé domptée », in *Apollon sonore*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 126-131.
- Dumézil, Georges, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, Quarto, 2002.
- Dupont, Florence, *L'Invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1997.
- Dupont, Florence, « Démystifier la mythologie ? », in *Le français aujourd'hui*, 2009/4 n° 167, p. 45-51.
- Durand, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. Liber, 2008.
- Edwards, Mark W., « Homer and Oral Tradition, The Formula, part I », in *Oral Tradition*, 1/2, 1986, pp. 171-230.
- Edwards, Mark W., « Homer and Oral Tradition, The Formula, part II », in *Oral Tradition*, 3/1-2, 1988, pp. 11-60.

- Edwards, Mark W., « Homer and Oral Tradition: The Type-Scene », in *Oral Tradition*, 7/2, 1992, pp. 284-330.
- Étiemble, « préface » in *Fleur en fiole d'or*, tr. fr. A. Lévy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.
- Fairbank, John K., et Goldman, Merle, *Histoire de la Chine*, Paris, Taillandier, 2006.
- Finley, Moses I., *Le Monde d'Ulysse* [1954], tr. fr. Cl. Vernant- Blanc, Paris, Maspero, 1969.
- Fish, Stanley, *Surprised By Sin, The Reader in the Paradise Lost* [1967], Harvard University Press, 1991.
- Fish, Stanley, *How Milton works*, Harvard University Press, 2001.
- Flahaut, François *et al.*, « Entretien avec Paul Veyne », in *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 233-249.
- Foley, John, M., *Traditional oral epic, The Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, University of California press, 1990.
- Foley, John M., *Immanent Art*, Indiana University Press, 1991.
- Foley, John M., « A Comparative View of Oral Traditions », in V. Børdahl (dir.), *The Eternal Storyteller: Oral Literature in Modern China*, Curzon Press, 1999.
- Foley, John M., *Homer's traditional art*, The Pennsylvania University State Press, 1999.
- Foley, John, M., « L'épopée du retour et le / la vrai(e) héros / héroïne de l'Odyssée », in A. Hurst et F. Letoublon (dir.), *La Mythologie et l'Odyssée, Hommage à Gabriel Germain*, Genève, Droz, 2002, pp. 249-259.
- Foley, John M., « 'Reading' Homer through Oral Tradition », in *College Literature*, Vol. 34, n° 2, Reading Homer in the 21st Century (Spring, 2007), pp. 1-28.
- Ford, Philip, *De Troie à Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- Fouchard, Alain, « Homère et le bon ordre politique », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 7, 2003, pp.75-86.
- Frantz, Pierre, (dir.), *L'épique, fins et confins*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.
- Friedrich, Rainer, « The Hybris of Odysseus », in *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 111, 1991, pp. 16-28.
- Ge, Liangyan, *Out of the margins: the rise of Chinese vernacular fiction*, University of

- Hawai'i press, 2001.
- Germain, Gabriel, *Genèse de l'Odyssée, Le fantastique et le sacré*, Paris, PUF, 1954.
- Ghermani, Laïla, « Le Fils, représentation visible du Père dans *Paradise Lost* (1674) : de l'hétérodoxie religieuse à la crise de la christo-mimesis chez John Milton », in *Dix-septième siècle*, 2012/4 n° 257, pp. 595-604.
- Gibeau, Gilles, « Homère et les trois péchés ». In: *L'Homme*, 1994, tome 34 n° 130, pp. 77-92
- Glinatsis, Robin, « Horace et la question de l'imitatio », in *Dictynna* n° 9, 2012. [Consulté le 6 décembre 2013]. Disponible à l'adresse : <http://dictynna.revues.org/813>.
- Goyet, Florence, « Le "travail épique", permanence de l'épopée dans la littérature moderne », in J. Labarthe (éd.) *Formes modernes de l'épique; nouvelles approches*, Actes du colloque de Tours (2002), Peter Lang, 2004, pp. 263-280.
- Goyet, Florence, *Penser sans concepts, fonction de l'épopée guerrière*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Goyet, Florence, « Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée », in *Revue de littérature comparée*, 2009/1 n° 329, pp. 9-23.
- Goyet, Florence, « L'épopée », in *Vox Poetica*, 2009. [Consulté le 25 janvier 2014.] Disponible à l'adresse : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>.
- Goyet, Florence, « Sur les conditions de possibilité d'une épopée refondatrice », in colloque « L'épopée retrouvée. Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XX^{ème} siècle à l'époque contemporaine », Université de Strasbourg, 24-25 juin 2011.
- Grottanelli, Cristiano, « The King's Grace and the Helpless Woman : A Comparative Study of the Stories of Ruth, Charila, Sītā », in *History of Religions*, Vol. 22, n° 1 (Aug., 1982), pp. 1-24.
- Henderson, John, « The name of the tree: recounting *Odyssey* XXIV 340-2 », in *The Journal of Hellenic Studies*, 117, 1997, pp. 87-116.
- Himmelsbach, Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- Himmelsbach, Siegbert, « "Long poème" et "grand genre": l'élaboration de formes narratives longues au début du XVI^{ème} siècle », in *Nouvelle Revue du XVI^{ème} Siècle*, Vol. 15, n° 1, Grand genre, grand œuvre, poème héroïque (1997), pp. 27-40.
- Hocquard, Emmanuel, *Ma Haie*, Paris, P. O. L., 2001.

- Honko, Lauri, « Text as process and practice : The Textualization of Oral Epics », in L. Honko (dir.), *The Textualization of Oral Epics*, Walter de Gruyter GmbH & Co., Berlin, 2000, pp. 3-55.
- Houdar de la Motte, Antoine, *L'Iliade, poème, avec un discours sur Homère*, Paris, Dupuis, 1714.
- Hsia, Chih Tsing, *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*, New York, Columbia University Press, 1968.
- Huang, Martin W., « Dehistoricization and Intertextualization: The Anxiety of Precedents in the Evolution of the Traditional Chinese Novel », in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR), Vol. 12 (Dec., 1990), pp. 45-68.
- Hugo, Victor, « Préface », in *Cromwell* [1827], Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Hugo, Victor, « Préface » [1859], in *La Légende des Siècles*, Paris, poésie/Gallimard, 2002.
- Hunt, Herbert J., *The Epic in Nineteenth century France: A study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts*, Oxford, Blackwell, 1941.
- Joseph, Herbert S., « The *Heike Monogatari* : Buddhist Ethics and the Code of the Samurai », in *Folklore*, Vol. 87, n° 1 (1976), pp. 96-104.
- Kahane, Ahuvia, « Hexameter Progression and the Homeric Hero's Solitary State. » in A. Kahane et E. Bakker (éds.), *Writting voice, spoken signs: tradition, performance and the epic text*, Harvard University Press, 1997, pp. 110-137.
- Karakantza, Efimia D., « Odysseia or Penelopeia ? », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 12, 1997, pp. 161-179.
- Katz, Marilyn A., *Penelope's reknown, Meaning and Indeterminacy in the Odyssey*, Princeton University Press, 1991.
- Kawase, Takeo, « Mallarmé face à l'interrègne », in *Études de langue et littérature françaises*, n° 52, 1988, pp. 82-99.
- Kirk, Geoffrey S.: « La guerre et le guerrier dans les poèmes homériques », tr. fr. J.-P. Vernant, in J.-P. Vernant (éd.), *Problèmes de la guerre dans la Grèce ancienne* [1968], Paris, Seuil, 1999, pp. 121-155.
- Lamartine, Alphonse de, « Avertissement » à *Jocelyn*, in *Œuvres*, Bruxelles, Hauman et compagnie, 1840.
- Larran, Francis, « De *kleos* à *phèèmè*. Approche historique de la rumeur et de la renommée

- dans la littérature grecque ancienne, d'Homère à Polybe », in *Anabases* 11, 2010, pp. 232-237.
- Lau, Nap-yin, « Droit et famille en Chine à l'époque des Song (960-1279) », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2006/6, pp. 1377-1443.
- Le Bossu, René, *Traité du poème épique*, Paris, André Pralard, 1675.
- Lehnen, Ludwig, « “L'art, ce souverain”, filiations et analogies entre les politiques poétiques de Mallarmé et de George », in *Revue de littérature comparée*, 2002/3, n° 303, pp. 277-299.
- Leconte de Lisle, « Préface » [1852], in *Poèmes antiques*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, pp. 310-315.
- Létoublon, Françoise, « Le récit homérique, de la formule à l'image », in *Europe*, n° 865, mai 2001, pp. 20-46.
- Lévi-Strauss, Claude, *L'autre face de la lune*, Paris, Seuil, 2011.
- Lin, Gang, « 20th Century Exploration of the “Issue of the Chinese Epic” », in *Frontiers of Literary Studies in China*, 2010, Vol. 4, n° 1, pp. 32-54.
- Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1960.
- Lord, Albert B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Cornell University Press, 1991.
- Lu, Sheldon, *From Historicity to Fictionality: The Chinese Poetics of Narrative*, Stanford University Press, 1994
- Lu, Xun, *Brève histoire du roman chinois* [1930], trad. fr. Ch. Bisotto, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1993.
- Mackowiak Karin, « De moira aux Moirai, de l'épopée à la généalogie » (*Iliade, Odyssée, Théogonie*), in *Dialogues d'histoire ancienne*, 2010/1 36/1, pp. 9-49.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance et lettres sur la poésie*, Gallimard, Folio, 1995.
- Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, éd Marchal, 2003, tome I.
- Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2004.
- Marchal, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.
- Marmontel, Jean-François, « Épopée », in R. Diderot et J. LeRond d'Alembert (éds.), *L'Encyclopédie*, tome 5, 1751, pp. 825-831.
- Martin, Georges, « Amour (Une notion politique) », in *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, volume 11, 1997. Histoires de l'Espagne médiévale (historiographie,

- geste, romancero), pp. 169-206.
- Martin, Michaël, « Les dangers suaves de l'identité oubliée », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 10, 2006, pp. 133-146.
- Maspero, Henri, « La religion chinoise dans son développement historique », in *Le Taoïsme et les religions chinoises*, Paris, Gallimard, 1971.
- Mathieu-Castellani, Gisèle (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 173-188.
- McIntosh-Varjabédian, Fiona, « La Henriade de Voltaire: Horreur épique et horreur historique », in Judith Labarthe (éd.), *Formes modernes de l'épique; nouvelles approches*, Actes du colloque de Tours (2002), Peter Lang, 2004, pp. 99-109.
- McLeish, Kenneth, « Dido, Aeneas, and the Concept of 'Pietas' », in *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 19, n° 2 (Oct., 1972), pp. 127-135.
- Menant, Sylvie, *La Chute d'Icare : la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981.
- Méniel, Bruno, *Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623*, Genève, Droz, 2004.
- Mezzadri, Bernard, « Odyssée finie et infinie », in *Europe*, n° 865, mai 2001, pp. 159-171.
- Millet, Claude, *La Légende des siècles* [1995], Paris, PUF, 2001.
- Millet, Claude, *Le Romantisme*, Paris, LGF, 2007.
- Ming, Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction, A Non-Western Narrative System*, State University of New York Press, Suny Series in Chinese Philosophy and Culture, 2007.
- Monnickendam, Andrew, « *Paradise Lost* as a novel », in J. Sanchez (ed.), *Proceedings of the national conference of the spanish society for english Renaissance study*, Universidad de Zaragoza, 1990.
- Montferran, Jean-Charles, et Rosenthal, Olivia, « Le poème héroïque dans les arts poétiques français de la Renaissance : genre à part entière ou manière d'illustrer la langue ? », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 100e Année, n° 2 (Mar. - Apr., 2000), pp. 201-216.
- Montiglio, Silvia, « Odysseus' return and the memory of wandering », in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, n° 7, 2003, pp. 215-223.
- Mote, Frederick W., *Imperial China 900-1800*, Harvard University Press, 2003.
- Motte, André, « L'expression de l'émotion musicale dans les Hymnes homériques de l'époque

- archaïque », in *Kernos*, n° 21, 2008, pp. 155-172.
- Mûlthaler, Jean-Claude, Cornilliat, François, Galand-Hallyn, Perrine et Deitz, Luc, « Les voies de l'imitation », in P. Galand-Hallyn et F. Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, pp. 415-506.
- Murko, Matija « The Singers and their Epic Songs », in *Oral Tradition*, 5/1 (1990), pp. 107-130, p. 117-118.
- Neiva, Saulo (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XX^{ème} siècle*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Neiva, Saulo, « La poésie du catalogue : toponymie et anthroponymie dans l'épopée contemporaine », in J. Roger, M. Mestre et M.-L. Ortega (éds.), *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique espagnole, suivi de textes en hommage à l'auteur*, Lyon, ENS éditions, 2011.
- Novara, Antoinette, « Un couple virgilien sublime : Énée et Créuse », in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2007/2 Tome LXXXI, Klincksieck, pp. 351-371.
- Oyler, Elizabeth, « Giō : Women and Performance in the *Heike monogatari* », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 64, n° 2 (Dec., 2004), pp. 341-365.
- Papadopoulou-Belmehdi, Ioanna, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 1994.
- Paquette, Jean-Marcel, « Définition du genre », in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, fascicule L'Épopée, Turnhout, Brepols, 1988.
- Perceau, Sylvie, « Éthique et rhétorique dans l'interlocution : la communication en catalogue dans l'épopée homérique », in *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, Vol. 17, n° 4 (Automne 1999), pp. 347-383.
- Perceau, Sylvie, *La Parole vive : communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Leuven, Peeters, 2002.
- Pigeot, Jacqueline, *Essai de poétique japonaise*, Paris, PUF, 1997.
- Pioffet, Marie-Christine, *La Tentation de l'épopée dans les Relations des Jésuites*, Québec, Septentrion, 1997.
- Plaquin, Evelyne, « Ulysse et Polyphème : un étrange dialogue », in *Imaginaire & Inconscient*, 2012/1 n° 29, pp. 65-75.
- Poschl, Viktor, *The Art of Vergil*, University of Michigan Press, 1962.
- Pucci, Pietro, « Les figures de la Métis dans l'Odyssée », in *Mètis. Anthropologie des mondes*

- grecs anciens*, Vol. 1, n° 1, 1986, pp. 7-28.
- Pucci, Pietro, « Odysseus Polutropos : Intertextual Readings in the “Odyssey” and the “Iliad” », *Ithaca*, Cornell University Press, 1987.
- Pucci, Pietro, « Between Narrative and Catalogue. Life and Death of the Poem », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, n° 11, 1996, pp. 5-24.
- Py, Albert, *Imitation et renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984.
- Rabau, Sophie, « Ulysse rentrera-t-il à Ithaque ? Programme divin et narrativité dans l’*Odyssée* », in *Lalies* n° 19, 1999, pp. 315-323.
- Rabau, Sophie, « Ulysse à côté d’Homère, interprétation et transgression des frontières énonciatives », in J.-M. Schaeffer et J. Pier (éds.) *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, pp. 59-72.
- Rendu, Anne-Caroline, « Cri ou silence : deuil des dieux et des héros dans la littérature mésopotamienne », in *Revue de l’histoire des religions*, n° 2, 2008, pp. 199-221.
- Richardson, Scott, « The Devious Narrator of the "Odyssey" », in *The Classical Journal*, Vol. 101, n° 4 (Apr. - May, 2006), pp. 337-359.
- Rigolot, François, « Entre Homère et Virgile : Ronsard théoricien de l’imitation », in A. Gendre (dir.), *Ronsard*, Colloque de Neuchatel, Genève, Droz, 1987, pp. 163-168.
- Ramsey, Warren, « Voltaire and Homer », in *PMLA*, Vol. 66, n° 2 (Mar., 1951), pp. 182-196.
- Roman, Myriam, « Totalisation et fragmentation dans la *Légende des siècles* de Victor Hugo (première série) », in H. P. Lund (éd.), *L’oeuvre de Victor Hugo entre fragments et oeuvre totale*, actes du colloque international, Copenhague 25 octobre 2002, Copenhague, Museum Tusculanum Press, coll. «Études romanes», n° 55, 2003, pp. 57-73.
- Rosenthal, Olivia, « Épopée et roman dans les discours théoriques en France (XVI^{ème} - XVII^{ème} siècles) », in G. Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l’épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, pp. 173-188.
- Ruzé, Françoise « *Basileis*, tyrans et magistrats », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*. Vol. 4, n° 2, 1989. pp. 211-231.
- Saïd, Suzanne, *Homère et l’Odyssée* [1998], Paris, Belin, 2010.
- Scheid-Tissinier, Évelyne, « L’usage du concept de don dans la poésie homérique », in *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 9-10, 1994. pp. 401-416.
- Scheid-Tissinier, Évelyne, *L’homme grec aux origines de la cité*, 900-700 av. J.-C., Paris,

- Armand Colin, 1999.
- Scheid-Tissinier, Évelyne, « L'Éthique du don, fondement de la société homérique ? », in *Europe*, op. Cit., 2001, pp. 193-206.
- Schiller, Friedrich, *Correspondance entre Goethe et Schiller* [1797], tr. fr. Mme de Carlowitz, t. 1, Paris, Charpentier, 1863.
- Schnapp-Gourbeillon, Annie, *Lions, Héros, Masques : les représentations de l'animal chez Homère*, Paris, La Découverte, 2010.
- Scodel, Ruth, *Listening to Homer: Tradition, Narrative, and Audience*, University of Michigan Press, 2009.
- Scott, William C., « Oral Verse-Making in Homer's *Odyssey* », in *Oral Tradition*, 4/3 (1989), The Milman Parry Lectures on Oral Tradition for 1989, pp. 382-412.
- Sébillotte, Violaine, « La *patris* grecque : essai d'interprétation », in *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 10, 1999. pp. 7-25.
- Shears, Jonathon, « Approaching the Unapproached light : Milton and the Romantic visionary », in G. Hobbs et J. Stabler (ed.), *Romanticism And Religion from William Cowper to Wallace Stevens*, Burlington, Ashgate, 2006.
- Sieffert, René, « Introduction », in *Le Dit des Heiké*, tr. fr. R. Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2012, pp. 9-41.
- Skydou, Christian, « Épopée et identité : exemples africains », in *Journal des africanistes*, 1988, tome 58, fascicule 1. pp. 7-22.
- Smith, Paul J., « "Shuihu zhuan" and the Military Subculture of the Northern Song, 960-1127 », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 66, n° 2 (Dec. 2006), pp. 363-422.
- Stead, Evangelia, *Odyssée d'Homère*, Paris, foliothèque Gallimard, 2007.
- Szondi, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand* [1974], tr. fr. J. Bollack (dir.), Paris, Gallimard, Tel, 1991.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1974.
- Vallette-Cagnac, Emmanuelle, *La Lecture à Rome*, Paris, Belin, 1997.
- Varley, Paul, *Warriors of Japan as portrayed in the war tales*, University of Hawaii Press, 1994.
- Vernant Jean-Pierre et Detienne, Marcel, *Les Ruses de l'intelligence, la mètis des grecs* [1974], Paris, Flammarion, Champs, 2009.

- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, tome I, 1971.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne* [1974], Paris, La Découverte, 2004.
- Vernet, André, « Virgile au Moyen Âge », in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 126^e année, N. 4, 1982. pp. 761-772.
- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Seuil, 1983.
- Vidal-Naquet, Pierre, « Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'*Odyssée* », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 25^e année, No 5, 1970, pp. 1278-1297.
- Vidal-Naquet, Pierre, *Le Chasseur Noir*, Paris, La Découverte, 1981.
- Vidal-Naquet, Pierre, *Le Monde d'Homère*, Paris, Perrin, 2002.
- Videau, Anne, « Les avatars du *pathos erotikon* dans les *Métamorphoses* d'Ovide », in *Interférences* n° 1, 2003. [Consulté le 26 août 2013.] Disponible à l'adresse : <http://goo.gl/cbhgvh>.
- Vieillard-Baron, Michel, *Fujiwara no Teika et la notion d'excellence en poésie. Théorie et Pratique de la composition dans le Japon classique*, Paris, Collège de France, « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2001.
- Vignes, Jean, « Poésie et religion (XVI^{ème} s.) », in P. Galand-Hallyn et F. Hallyn (dir.), *Poétiques de la Renaissance*, Genève, Droz, 2001, pp. 257-300.
- Vinclair, Pierre, « La fabrique des vers », in Anne Gourio (éd.), *Elseneur* n° 27, La Poésie au défaut des langues, Presses Universitaires de Caen, 2012.
- Vinclair, Pierre, « La singularité contrainte », in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 9, PUF, 2012, pp. 11-21.
- Vlahos, John B. « Homer's "Odyssey", Books 19 and 23: Early Recognition; A Solution to the Enigmas of Ivory and Horns, and the Test of the Bed », in *College Literature*, Vol. 34, n° 2, Reading Homer in the 21st Century (Spring, 2007), pp. 107-131.
- Voltaire, *L'Essai sur la poésie épique* [1733], Paris, Didot, 1801.
- Wagner, Richard, *Lettre sur la Musique* [1861], Paris, Mercure de France, 1976.
- Wagner, Richard, *Art et politique*, Paris, Imprimerie de J. Sannes, 1868, chapitre VII.
- Wang, Guoming, « The Tuzu Gesar Epic : Performance and Singers », in *Oral Tradition*, 25/2 (2010), pp. 381-390.
- Wang Zhen-xing, « The Cultural Character of Confucianism and the Writing of "the Water

- Margin” », in *Qilu Journal*, 2004, n° 2, pp. 110-112.
- West, David et Woodman, Tony (éds.), *Creative imitation and latin literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Wiltshire, Susan F., *Public and Private in Vergil's Aeneid*, The University of Massachusetts Press, 1989.
- Wilson-Okamura, David S., *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2010.
- Zumthor, Paul, *Essai de Poétique médiévale* [1972], Paris, Seuil, Points essais, 2000.

Roman

- Alciato, Jules C. « Stendhal, Hobbes, Le courage et la colère » in *The French Review*, Vol. 30, n° 3 (Jan., 1957), pp. 211-217.
- Alméras, Philippe, « Céline : L'Itinéraire d'une écriture », in *PMLA*, Vol. 89, n° 5 (Oct. 1974), pp. 1090-1098.
- Andr oli, Max, « Morale de la politique et politique de la morale dans “La Comédie humaine” », in *L'Année balzacienne*, 2003/1 n° 4, pp. 125-160.
- Ansel, Yves, « Stendhal : ni Dieu ni maître », in *Romantisme*, 2003, n°122, pp. 33-42.
- Baker, William, *Critical Companion to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*, Infobase Publishing, 2008.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], tr. fr. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, Points essais, 1998.
- Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance* [1965], tr. fr. A. Robel, Paris, Gallimard, Tel, 1982.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, Tel, 1987.
- Balzac, Honoré de, « Etudes sur M. Beyle » (1840), in. * crits sur le roman*, Paris, LGF, 2000.
- Balzac, Honoré de, *Avant-propos à la Comédie Humaine* in. * uvres complètes*, tome 1, Paris, A. Houssiaux, 1855, pp. 17-32.
- Barbéris, Pierre, *Sur Stendhal*, Paris, Messidor, Editions Sociales, 1982.
- Barthes, Roland, *La Préparation du roman*, Les Cours et les séminaires au collège de France de Roland Barthes, sous la direction d' . Marty, texte établi par N. Léger, Paris, Seuil /

- IMEC, collection Traces écrites, 2003.
- Baudart, Anne, « De l'épopée au délire », in *Céline et la guerre : actes du seizième Colloque international Louis-Ferdinand Céline*, Caen, 30 juin-2 juillet 2006, Paris, Société d'études céliniennes, 2007, pp. 19-24.
- Becker, Colette, *Zola : le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Benhamou, Noëlle, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », in *Romantisme*, 1997, n° 97, pp. 47- 58.
- Bernard, Claudie, « Les formes de la justice dans *Les Mystères de Paris* », in *Poétique*, 2007/4 n° 152, pp. 403-422.
- Berthier, Philippe et Bordas, Éric (éds.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1990.
- Bordas, Éric, « Romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit », in *Romantisme*, 2004/2 n° 124, pp. 53-69.
- Broch, Hermann, « Le mal dans le système des valeurs de l'art », in *Création littéraire et connaissance*, tr. fr. A. Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- Brooks, Peter, « The Novel and the Guillotine ; Or, Fathers and Sons in *Le Rouge et le noir* », in *PMLA*, Vol. 97, n° 3 (May, 1982), pp. 348-362.
- Brunet, François, « Le "romance" daguerrin de Hawthorne », in *Romantisme*, Vol. 105, 1999, pp. 85-90.
- Bruxelle, Thierry, « La réception critique française de *Voyage au bout de la nuit* », Université de Grenoble, 1993.
- Cardinal, Jacques, « Perdre son nom, Identité, représentation et vraisemblance dans *Le Colonel Chabert* », in *Poétique*, 2003/3 n° 135, pp. 307-332.
- Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël et Barnabé, Jean, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Chamoiseau, Patrick, « Que faire de la parole ? », in R. Ludwig (éd.), *Ecrire la parole de nuit, la nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard, 1994.
- Chamoiseau, Patrick, *Écrire en pays dominé* [1997], Paris, Gallimard, Folio, 2002.
- Champy, François, « Les relations de pouvoir à Clarens : un équilibre voué à l'échec ? », in *Dix-huitième siècle*, 2012/1 n° 44, pp. 519-543.

- Chardin, Philippe, « Le roman de formation, le livre et le temps », in M. Picard (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 59-71.
- Coleridge, Samuel T., *Biographia Literaria* [1817], Oxford, Clarendon press, 1907, vol. II.
- Cornillot, François, « Anna Karénine : Le dyptique du Ciel et de l'Enfer », in *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. 23, n° 3-4, Juillet-Décembre 1982, pp. 391-404.
- Crouzet, Michel, « Stendhal et les signes », in *Romantisme*, n° 1, 1971, pp. 56-77.
- Crouzet, Michel, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- Crouzet, Michel, « Stendhal et l'énergie : du Moi à la Poétique », in *Romantisme*, 1984, n° 46, pp. 61-78.
- Crouzet, Michel, « Lucien Leuwen et le “sens politique” », in A. Santa (éd.), *Stendhal*, Publications de la universidad de Barcelona, 1988, pp. 71-113.
- Crouzet, Michel, *Stendhal ou Monsieur moi-même*, Paris, Flammarion, 1990.
- Crouzet, Michel, *Regards de Stendhal sur le monde moderne*, Paris, Kimé, 2010.
- Daspre, André, « Le roman historique et l'histoire », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, n° 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Jun., 1975), pp. 235-244.
- Decout, Maxime, « Perec : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », in *Poétique*, 2011/4 n° 168, pp. 399-414.
- Di Maio, Mariella, « “L'égotisme, mais sincère...” : Stendhal romantique », in *Critique*, 2009/6 n° 745-746, pp. 571-583.
- Dubois, Jacques, *Stendhal, Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007.
- Dufour, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004.
- Dufour, Philippe, *Le Roman est un songe*, Paris, Seuil, 2010.
- Dumasy, Lise (éd.), *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, ELLUG, coll. Archives critiques, 1999.
- Dumasy-Queffelec, Lise, « Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction », in J. Migozzi (éd.), *De l'écrit à l'écran*, Presses Universitaires de Limoges, 2000, pp. 831-850.
- Duquette, Jean-Pierre, « Flaubert, l'histoire et le roman historique », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, n° 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Juin 1975), pp. 344-352.
- Durand-Le Guern, Isabelle et Galleron, Iona, (dir.), *Roman et politique*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

- Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme* [1976], tr. fr. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.
- Eco, Umberto, « Rhetorics and Ideology in Sue's *Les Mystères de Paris* », in *The Role of the Reader. Explorations in the semiotic of texts* [1979], Indiana University Press, 1984, pp. 125-133.
- Esmein-Sarrazin, Camille, « L'avènement d'une poétique romanesque au XVII^{ème} siècle. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire (1641-1683) », in *L'information littéraire*, 2005/1 Vol. 57, pp. 56-60.
- Esmein-Sarrazin, Camille, « La pensée du roman dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle : un art de l'illusion », in *Dix-septième siècle*, 2006/3 n° 232, pp. 477-486.
- Esmein-Sarrazin, Camille, « Le rôle de l'épopée dans la théorie du roman », in C. Esmein-Sarrazin et D. Boutet (éds.), *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*, actes du colloque « Remaniements et réécritures de l'épique, de l'antiquité au XX^{ème} siècle » (Université Paris IV-Sorbonne, 11-12 juin 2004), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 237-256.
- Esmein-Sarrazin, Camille, *L'Essor du roman*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.
- Fortassier, Rose, « Balzac et l'opéra », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1965, n°17, pp. 25-36.
- Fournier, Michel, « La « révolution » de la lecture romanesque au XVIII^{ème} siècle en France : institutionnalisation de la lecture et émergence d'une nouvelle sensibilité », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2007/2 n° 54-2, pp. 55-73.
- Galvan, Jean-Pierre, *Les Mystères de Paris, Eugène Sue et ses lecteurs*, L'Harmattan, « Littératures », 1998, 2 vol.
- Garguilo, René, « Les réalités économiques et financières dans l'œuvre de Stendhal », in A. Santa (éd.), *Stendhal*, Publicacions de la Universidad de Barcelona, 1988, pp. 39-58.
- Gengembre, Gérard, « Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ? », in *Études*, 2010/10, tome 413, pp. 367-377.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Hachette, Pluriel, 1998.
- Glissant, Edouard et Chamoiseau, Patrick, « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », in *Cahiers Sens public*, 2009/2 n° 10, pp. 25-33.

- Godard, Henri, *La Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- Godard, Henri, « Préface », in Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Gallimard, Folio, 1995, pp. 7-16.
- Gothot-Mersh, Claudine, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », in *Europe*, n° 485-487, 1969, pp. 112-121.
- Goubert, Pierre, *Jane Austen: étude psychologique de la romancière*, Paris, PUF, 1975, p. 333.
- Green, Katherine S., *The Courtship Novel, 1740-1820: A Feminized Genre*, The University Press of Kentucky, 1991.
- Greshoff, Cornelis Jacobus, « "Julianus Bifrons" ou le double dénouement du "Rouge et Noir" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84e Année, n° 2, Stendhal (Mar. - Apr., 1984), pp. 255-270.
- Grossir, Claudine « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », in *Romantisme*, 2008/3 n° 141, pp. 107-118.
- Gruen, Ruth, « Les risques d'une morale égotiste ou le suicide de Julien Sorel », in V. del Litto et K. Ringger (dir.), *Stendhal et le romantisme*, Aran, éditions du grand chêne, 1984
- Guérin, Michel, *La Grande dispute, Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX^{ème} siècle*, Paris, Actes Sud, 2006.
- Guisse, René, « Le roman-feuilleton et la vulgarisation des idées sociales sous la monarchie de juillet », in *Romantisme et politique 1815-1851*, Colloque de l'ENS Saint-Cloud, Paris, Armand Colin, 1969, pp. 316-328.
- Hamner, Robert D., *Epic of the dispossessed*, London, University of Missouri Press, 1997.
- Horvath, Miléna, « Retours aux voix perdues de l'origine », in *SEMEN*, n° 18, 2004 : De la culture orale à la production écrite, pp. 53-63.
- Huet, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Paris, Desessarts, 1670.
- Hunt, Lynn A., *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Jauffred, Virginie, *La dimension épique de l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau*, Paris, publié par les « Éditions universitaires européennes », 2010.
- Jones, Hazel, *Jane Austen and marriage*, London, Hambledon Continuum, 2009.
- Jouve, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Jullien, Dominique, « Travestissement et contre-pouvoir dans le roman-feuilleton », in

- Littérature*, 2009/1 n° 153, pp. 50-60.
- Jullien, Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade, Variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2009.
- Kadivar, Pedro « Voir la Berma », in R. Goedendorp *et al.*, *Proust et le théâtre*, Rodopi, Amsterdam, 1994, pp. 11-28.
- Kalifa, Dominique, « Usages du faux: Faits divers et romans criminels au 19e siècle », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e Année, n° 6 (Nov. - Déc. 1999), EHESS, pp. 1345-1362.
- Kalifa, Dominique, « Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^{ème} siècle », in *Romantisme*, 2010/3 n° 149, pp. 3-23.
- Kliebenstein, Georges, « Stendhal et la rhétorique », in Ph. Berthier et E. Bordas (éds.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 31-52.
- Knee, Philip, « Wolmar comme médiateur politique », in O. M. Ottawa (éd.), *Lectures de La Nouvelle Hélène/ Reading La Nouvelle Hélène Today*, Pensée libre n° 4, 1993, pp. 117-127.
- Kristeva, Julia, *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye, Mouton, 1970.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, Folio, 2006.
- Kundera, Milan, *Le Rideau* [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2006.
- Lacroix, Michel, « L'aventure de la bâtarde critique : rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs* », in *Littérature*, 2011/2 n°162, pp. 36-47.
- Laforgue, Pierre, *Hugo, Romantisme et révolution*, PUFC, 2001.
- Laroche, Maximilien, « De l'oraliture à la littérature », in *La littérature haïtienne: Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981, p.31-40.
- Laroche, Maximilien, « Oraliture et littérature », in *Sociopoetica*, 2009, vol. 1, n° 3.
- Laurent, Franck, « La question du Grand Homme chez Victor Hugo », in *Romantisme*, 1998, n°100, pp. 63-89.
- Lavocat, Françoise, « Fictions et paradoxes. Les nouveaux mondes possibles à la renaissance », in F. Lavocat, *Usages et théories de la fiction : Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^{ème} siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 87-111.

- Lecerclé, Jean-Jacques, « De Jane Austen au *Manifeste communiste* : Sylvia Townsend Warner et la Révolution de 1848 », in *Études anglaises*, 2006/3, Vol. 59, pp. 292-303.
- Leoni, Anne et Ripoll, Roger, « Quelques aspects de la Révolution française dans le roman-feuilleton » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75^e Année, n° 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Jun., 1975), pp. 389-414.
- Levaillant, Jean, « Note sur le personnage de Bergotte », in *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1952, pp. 33-38.
- Lojkine, Stéphane, « Dispositifs de récit dans *Angélique* de Robbe-Grillet : répétition, reproduction, perversion », in P. Piret (éd.), *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 203-223.
- Lukács, Georg, *La théorie du roman* [1916], tr. fr. J. Clairevoye, Paris, Gallimard, Tel, 1989.
- Lukács, Georg, *Le Roman historique* [1956], tr. fr. R. Saille, Paris, Payot, 2000.
- Lyon-Caen, Judith, « Représenter le peuple. La délégation de parole à l'écrivain dans le courrier des lecteurs d'Eugène Sue », in *Lieux littéraires*, n° 2, Montpellier, Université Paul Valéry, 2001, pp. 261-286.
- Lyon-Caen, Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », in *Revue Historique*, t. 306, Fasc. 2 (630) (Avril 2004), pp. 303-331.
- Lyon-Caen, Judith, « Un magistère social : Eugène Sue et le pouvoir de représenter », in *Le Mouvement social*, n° 224, Faire autorité dans la France du XIX^{ème} siècle (Jul.- Sep., 2008), pp. 75-88.
- Martel, Jean-Philippe, « L'impossible épopée moderne » Le « lyrisme de l'ignoble » comme stratégie de valorisation littéraire chez Céline », in *Poétique*, 2006/2 n° 146, pp. 199-216.
- Matzat, Wolfgang et Stenzel, Harmut, « Introduction », in *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215, L'invention du roman français au XVII^{ème} siècle, pp. 195-198.
- Matzat, Wolfgang, « L'image de la ville et sa fonction dans « Le Père Goriot » », *L'Année balzacienne*, 2004/1 n° 5, pp. 303-315.
- McCusker, Maeve et Chamoiseau, Patrick, « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 73, n° 4 (Mar., 2000), pp. 724-733.
- Méninger, Anne-Marie, « De la "curiosité politique" à la création littéraire, À propos de

- Lucien Leuwen », in V. del Litto (éd.), *La Création romanesque chez Stendhal*, Genève, Droz, 1985, pp. 159-166.
- Meininger, Anne-Marie, « Postface », in Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 665-695.
- Meizoz, Jérôme, « Les comédies du mérite à l'âge démocratique : Stendhal après Rousseau », in *A contrario*, 2005/1 Vol. 3, p. 68-79.
- Meizoz, Jérôme, « Posture et poétique d'un bourlingueur : Cendrars », in *Poétique*, 2006/3 n° 147, pp. 297-315.
- Ménager, Serge Dominique « Topographie, texte et palimpseste : Texaco de Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 68, n° 1 (Oct., 1994), pp. 61-68.
- Migozzi, Jacques (éd.), *De l'écrit à l'écran*, Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- Millet, Baudoin, « *Ceci n'est pas un roman* », *L'évolution du statut de la fiction de 1652 à 1754*, Leuven, Peeters, 2007.
- Morgan, Janice and Chamoiseau, Patrick, « Entretien avec Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, Vol. 80, n° 1 (Oct. 2006), pp. 186-198.
- Mouralis, Bernard, « Littératures africaines, Oral, Savoir », in *SEMEN*, n°18, 2004 : De la culture orale à la production écrite, pp. 9-35.
- Moussa, Sarga, « La tradition de l'amour courtois dans *De l'amour* et dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal », in *Romantisme*, 1996, n° 91, pp. 53-65.
- Moutote, Daniel, « L'expression de l'égotisme dans les romans de Stendhal », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1974, n° 26, pp. 203-218.
- Neefs, Jacques, « Du réel écrit... », in *MLN*, Vol. 122, n° 4, French Issue (Sep., 2007), pp. 697-712.
- Newark, Cormac, *Opera in the Novel from Balzac to Proust*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- N'Zengou-Tayo, Marie-José, « Literature and Diglossia: The Poetics of French and Creole 'Interlect' in Patrick Chamoiseau's *Texaco* », in *Caribbean Quarterly*, Vol. 43, n° 4, Conference On Caribbean Culture In Honour Of Professor Rex Nettleford The Literature Papers: A Selection (Dec. 1997), pp. 81-101.
- Oddo, Nancy, « Se convertir en conversant : dialogue et narration dans la fiction dévote », in *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 54,

- 2002, pp. 149-161.
- Oddo, Nancy, « L'invention du roman français au XVII^{ème} siècle : littérature religieuse et matière romanesque », in *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215, pp. 221-234.
- Olivo-Poindron, Isabelle, « Du moi humain au moi commun : Rousseau lecteur de Pascal », in *Les études philosophiques*, 2010/4 n° 95, pp. 557-595.
- Parmentier, Marie, *Stendhal stratège : pour une poétique de la lecture*, Genève, Droz, 2007.
- Pascal, Gabrielle, *Rires, sourires et larmes chez Stendhal, Une initiation poétique*, Genève, Droz, 1993.
- Pavel, Thomas, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1996.
- Pavel, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- Pennac, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995.
- Pernot, Denis, « Du « Bildungsroman » au roman d'éducation : un malentendu créateur ? », in *Romantisme*, 1992, n° 76. pp. 105-119.
- Perrin, Jérémy, « Dire sans entraves ! Parole inefficace et aliénation sociale dans *Madame Bovary* », in revue *Flaubert*. [Consulté le 2 janvier 2014]. Disponible à l'adresse : <http://flaubert.revues.org/903>.
- Philippe, Gilles, « Stylistique et pragmatique du style (quelques propositions à partir de Stendhal) », in Ph. Berthier et E. Bordas (éds.), *Stendhal et le style*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 199-208.
- Pinard, Ernest, « Réquisitoire », in Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], Paris, Gallimard, Folio, 1972, pp. 466-490.
- Porter, Dennis, « Stendhal and the Lesson of Napoleon », in *PMLA*, Vol. 85, n° 3 (May, 1970), pp. 456-462.
- Prendergast, Christopher, « Flaubert: Writing and Negativity », in *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 8, n° 3 (Spring, 1975), pp. 197-213.
- Prévost, Jean, *La Création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain* [1942], Paris, Gallimard, Folio, 1996.
- Price, Martin, *Forms of Life : character and moral imagination in the novel* [1983], Yale University press, 2009
- Proietti, Fausto, « Histoire des idées politiques et sources littéraires : *L'Éducation sentimentale*

- dans le contexte des jugements historiques sur Juin 1848 », in *Flaubert, Histoire/Politique/Société*. [Consulté le 2 janvier 2014]. Disponible à l'adresse : <http://flaubert.revues.org/1921>.
- Proust, Marcel, « Sur la lecture », in J. Ruskin, *Sésame et les Lys*, trad. fr. M. Proust, Paris, Mercure de France, 1906.
- Proust, Marcel, « À propos du "style" de Flaubert » in *NRF*, VII-76, 1er janvier 1920.
- Rabaté, Dominique, « "Le chaudron fêlé" : la voix perdue et le roman », in *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, pp. 25-37.
- Rabau, Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^{ème} siècle*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Raimond, Michel, « Le réalisme subjectif dans L'Éducation sentimentale », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, n° 23, pp. 299-310.
- Rannaud, Gérald, « De l'anecdote à la chronique », in *Romantisme*, 2011, n° 111, vol. 31, pp. 39-56.
- Renaudet, Augustin, « Un groupe milanais ami de Stendhal : le *Conciliatore* », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1954, Volume 9, Issue 3, pp. 289-295.
- Reverzy, Éléonore, « Littérature publique. L'exemple de *Nana* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/3 Vol. 109, pp. 587-603.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1972.
- Robic-de Baecque, Sylvie, « L'Eloge des Histoires dévotes, ou l'apologétique romanesque de Jean-Pierre Camus », in *Cahiers du Dix-septième siècle* (1997) Volume VII, 1, pp. 32-45.
- Robic, Sylvie, « Usages et représentations de la civilité dans les « Histoires dévotes » », in *Dix-septième siècle*, 2011/2 n° 251, pp. 243-252.
- Rodgers, Audrey T., « Images of Women: A Female Perspective », in *College Lit*, 6 (Winter 1979), 41-56
- Rosa, Guy, « *Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, n° 2/3, Le Roman Historique (Mar. - Juin, 1975), pp. 329-343.
- Ruyter-Tognotti, Danièle de, « L'émergence de la parole dans l'oeuvre de Patrick Chamoiseau », in D. de Ruyter-Tognotti et M. van Strien-Chardonneau (éds.), *Le Roman*

- francophone actuel, en Algérie et aux Antilles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 121-133.
- Sangsue, Daniel, « *Le Prince dans La Chartreuse de Parme* », in I. Cogitore et Fr. Goyet (éds.), *Devenir Roi, essais sur la littérature adressée au Prince*, Grenoble, Ellug, 2001, pp. 63-77.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, tome I, 1983.
- Séité, Yannick, *Du livre au lire, La Nouvelle Héloïse, roman des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Séginger, Gisèle et Rey, Pierre-Louis (éds.), *Madame Bovary et les savoirs*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Shen, Dan, « Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of "The Tell-Tale Heart" », in *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 63, n° 3 (December 2008), pp. 321-345.
- Sibeud, Emmanuelle, « Post-Colonial et Colonial Studies: enjeux et débats », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004/5 n° 51-4 bis, pp. 87-95.
- Sousa de Almeida, Teresa, « La circulation des lettres dans le roman, ou le partage des pouvoirs », in O. M. Ottawa (éd.), *Lectures de La Nouvelle Héliöise/ Reading La Nouvelle Héliöise Today*, Pensée libre n° 4, 1993, pp. 175-184.
- Spica, Anne, « Charles Sorel et la métamorphose, Définir le roman moderne », in *Poétique*, 2010/4 n° 164, pp. 433-446.
- Sprenger, Scott, « *Le Cousin Pons*, ou l'anthropologie balzacienne du goût », in *L'Année balzacienne*, 2009/1 n° 10, pp. 157-179.
- Stenbock-Fermor, Elisabeth, *The Architecture of Anna Karenina: a history of his writing, structure and message*, Louvain, The Peter de Ridder Press, 1975.
- Stierle, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1993], tr. fr. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2001.
- Stivale, Charles S., *La Temporalité romanesque chez Stendhal*, Summa publications, Birmingham, 1989.
- Suleiman, Susan R., *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- Tcheuyap, Alexie and Mitsch, Ruthmarie H., « Creolist Mystification: Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwarz-Bart », in *Research in African Literatures*, Vol. 32, n° 4 (Winter, 2001), pp. 44-60.

- Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (éds.), *Presse et plumes. Littérature et journalisme au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004.
- Thérenty, Marie-Ève, « L'invention de la fiction d'actualité », in *Presse et Plumes, Littérature et journalisme au XIX^{ème} siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2004, pp. 414-427.
- Thiesse, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien, Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque* [1984], Paris, Seuil, Points histoire, 2000.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Splendeurs de la médiocrité, une idée du roman*, Genève, Droz, 2008.
- Trousson, Raymond, *Balzac, disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Droz, 1983.
- Trousson, Raymond, *Stendhal et Rousseau, continuité et ruptures*, Genève, Slatkine, 1986.
- Trousson, Raymond, « De Jacques à Jean-Jacques ou du bon usage de *La Nouvelle Héloïse* », in P. Brunel (éd.), *George Sand et son temps*, I-III. Slatkine, Genève, 1994, pp. 749-766.
- ;Trousson, Raymond, *Lettres à Jean-Jacques Rousseau sur la Nouvelle Héloïse*, Paris, Champion, 2011.
- Vaillant, Alain, *L'Amour-fiction, Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2002.
- Vinclair, Pierre, « La Ville des autres. Une lecture du *Rouge et le Noir* », in *Inter-Lignes* n° 6, Université Catholique de Toulouse, Ville(s) et Identité(s), mars 2011, pp. 111-125.
- Wahelns, Alphonse de, « La phénoménologie du roman : Deux conférences d'Alphonse de Wahelns », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 88e Année, n° 3 (Juillet-Septembre 1983), pp. 289-297.
- Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque », tr. fr. F. Deleuze, in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, pp. 11-46.
- Woolf, Virginia, *L'art du roman*, tr. fr. R. Celli, Paris, Seuil, Signatures, 2009.
- Zard, Philippe, « Raison historique, apocalypse et roman familial dans *Quatrevingt-treize* (Hugo) et *Le Siècle des lumières* (Carpentier) », in *Revue de littérature comparée*, 2009/1 n° 329, p. 25-39.
- Zola, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.
- Zufferey, Nicolas, « La Figure du père dans les romans de Jin Yong », in *Extrême-Orient Extrême-Occident*, Hors-série 2012, pp. 219-243.

THÉORIE - GÉNÉRALITÉS

ÉTUDES LITTÉRAIRES

- Auerbach, Erich, *Mimésis* [1946], tr. fr. C. Heim, Paris, Gallimard, Tel, 1977.
- Baron, Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in J.-M. Schaeffer et J. Pier (éds.) *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, pp. 295-310.
- Baroni, Raphaël, « Genres littéraires et orientation de la lecture. Une lecture modèle de “La mort et la boussole” de J. L. Borges », in *Poétique*, 2003/2 n° 134, pp. 141-157.
- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- Baroni, Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- Baroni, Raphaël, et Macé, Marielle, (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Besançon, Guy, « Les fonctions du journal intime. A propos du journal de Lucio Cardoso », in *Caravelle*, n° 52, 1989, pp. 73-90.
- Bouchard, Benjamin, « Critique des notions paragénétiques », in *Poétique* n° 159, 2009, pp. 359-381.
- Brunetière, Fernand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Pocket, 2000.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, Points, 1972.
- Barthes, Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, Points, 2001, pp. 179-233.
- Barthes, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Barthes Roland, *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points essais, 1977.
- Barthes, Roland, *et al.*, *Littérature et réalité*, Seuil, Points essais, 1982.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue* [1984], Paris, Seuil, Points essais, 1993.
- Bayard, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, 2000.
- Bessière, Jean, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », in J. Pier et J.-M. Schaeffer (éds.),

- Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, pp. 279-294.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art* [1992], Paris, Seuil, Points essais, 1998.
- Bourjea, Serge, « Lyrisme et écriture chez Paul Valéry », in A. Rodriguez et A. Vyss (éds.), *Le Chant et l'écrit lyrique*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 109-124.
- Brooks, Cleanth, « L'ironie comme principe de structure », tr. fr. B. Gendrel et P. Moran, in *Poétique*, 2007/3, n° 151, pp. 363-378.
- Carruthers, Mary, *The Book of Memory*, Cambridge University Press, 1992.
- Cavallo, Guglielmo et Chartier, Roger, (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001.
- Chartier, Roger (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- Chartier, Roger, « Médiologie, sociologie des textes et histoire du livre », in *Le Débat*, 1995/3 n° 85, pp. 11-15.
- Chartier, Roger, « Livres, lecteurs, lectures », in V. Ferone et D. Roche (éds.), *Le monde des Lumières*, Paris, Fayard, 1999, pp. 285-293.
- Chartier, Roger « Lectures et lecteurs « populaires » de la Renaissance à l'âge classique », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 337-354.
- Chartier, Roger, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », in *Entreprises et histoire*, 2006/2 n° 43, pp. 15-25.
- Chartier, Roger *et al.*, « Les usages de l'écrit du Moyen Âge aux Temps modernes », in *Médiévales* 56, printemps 2009, pp. 93-114.
- Chartier, Roger, « Qu'est-ce qu'un livre ? », in *La Lettre du Collège de France* n° 31, Paris, Collège de France, juin 2011, pp. 58-60.
- Chartier, Roger, *et al.*, « Le livre, un patrimoine méconnu », in *Esprit*, 2011/5, pp. 137-156.
- Chartier, Roger, « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques », in *Le français aujourd'hui*, 2012/3 n° 178, pp. 11-26.
- Citton, Yves, Demoulin, Laurent, Janvier, Antoine et Provenzano, François, « Exploitation, interprétation, scénarisation. Entretien avec Yves Citton (2) », in *Dissensus*, n° 5 (mai 2013) <http://popups.ulg.ac.be/dissensus/document.php?id=1374>.
- Clément, Bruno et Escola, Marc (dir.), *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*,

- Actes du colloque tenu en février 2002 à la Sorbonne et à l'Université Paris VIII, Presses universitaires de Vincennes, coll. « La Philosophie hors de soi », 2003.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 1979.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil, Points essais, 2004.
- Darnton, Robert, « Vies privées et affaires publiques sous l'Ancien Régime », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004/4 n° 154, pp. 24-35.
- Del Lungo, Andrea, « *Seuils*, vingt ans après, Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », in *Littérature*, 2009/3 n° 155, pp. 98-111.
- Dionne, Ugo, *La Voie aux chapitres, Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008.
- Drouet, Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 11-23.
- Duchet, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie (éds.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Points essais, 1995.
- Dürrenmatt, Jacques, « “Le style est l'homme même”. Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, pp. 63-76.
- Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1965], tr. fr. C. Roux de Bézieux, Paris, Seuil, Points essais, 1979.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], tr. fr. M. Bouzaher, LGF, 1989.
- Ewers, Hans-Heino, « La littérature de jeunesse entre roman et art de la narration. Réflexions à partir de Walter Benjamin », in *Revue de littérature comparée*, 2002/4 n° 304, pp. 421-430.
- Fish, Stanley, *Quand lire, c'est faire, L'Autorité des communautés interprétatives*, tr. fr. E. Daubenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- Frye, Northrop, *Anatomy of criticism* [1957], Princeton University Press, 2000.
- Fuller, Danielle et Rehberg Sedo, DeNel, (dir.), *Reading beyond the book, The Social Practices of Contemporary Literary Culture*, New York, Routledge, 2013.
- Genette, Gérard, *Figures II* [1969], Paris, Point Seuil, 1979.

- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, *Discours du récit* [1972], suivi de *Nouveau discours du récit* [1983], Paris, Seuil, Points essais, 2012.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette, Gérard, « Du texte à l'œuvre » [1997], in *Des Genres et des œuvres*, Paris, Seuil, Points essais, 2012.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Points essais, 2004.
- Genette, Gérard, « De la figure à la fiction », in J.-M. Schaeffer et J. Pier (éds.) *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.
- Genette, Gérard et Todorov, Tzvetan (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, Points essais, 1986.
- Gilmont, Jean-François, « Réformes protestantes et lecture », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 265-296.
- Grafton, Anthony, « Le lecteur humaniste », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 221-263.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature* n° 6, 1972, pp. 86-110.
- Hamon, Philippe, « Introduction », in *Romantisme*, 1997, n° 97, pp. 7-16.
- Heinich, Nathalie, « Les limites de la fiction », in *L'Homme*, 2005/3 n° 175-176, pp. 57-76.
- Horellou-Lafarge, Chantal et Segré, Monique, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, Repères, 2007.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* [1972], tr. fr. E. Sznycer, Liège, Mardaga, 1997.
- Jauss, Hans R., « Levels of Identification of Hero and Audience », tr. angl. B. Bennett et Helga Bennett, in *New Literary History*, Vol. 5, n° 2, Changing Views of Character (Winter, 1974), pp.283-317.
- Jauss, Hans R., « Littérature médiévale et théorie des genres » [1970], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, Points essais, 1986, pp. 37-76.
- Jauss, Hans R., *Pour une esthétique de la réception* [1978], tr. fr. C. Maillard, Paris, Gallimard,

- Tel, 1990.
- Jenny, Laurent, « L'intertextualité », in *Poétique*, n° 27, 1976.
- Jousset, Philippe, « De l'*energeia* à l'*ergon* et retour, Deux ou trois sources de la littérature », in *Poétique*, 2011/1 n° 165, pp. 107-127.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* [1989], Paris, PUF, 1998.
- Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- Kaufmann, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011.
- Kayser, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? » [1958], tr. fr. A.-M. Buguet, in R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points essais, 1977, pp. 59-84.
- Kristeva, Julia, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Lecerclé, Jean-Jacques, « De la lutte des classes au style indirect libre », in *Études anglaises*, 2002/3, tome 55, pp. 320-329.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.
- Magné, Bernard, « Toute ressemblance... » :
http://www.fabula.org/effet/interventions/19.php#_ftnref13
- Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture* [1996], tr. fr. Ch. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, Babel, 1998.
- Marx, William, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.
- Marx, William, « La Véritable catharsis aristotélicienne, Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », in *Poétique*, 2001/2, n° 166, pp. 131-154.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, « La notion de genre », in Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 17-34.
- Mirjol, Christina, « Entendre la voix du conte », in *Agôn*, Des lectures, pour quoi faire ?, La nostalgie d'un lieu d'écoute, Enquêtes, mis à jour le : 08/11/2011. [Consulté le 12 janvier 2014]. Disponible à cette adresse : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1849>.
- Montalbetti, Christine, « Fiction, réel, référence », in *Littérature*, n° 123, 2001. *Roman Fiction*. pp. 44-55.
- Munier, Brigitte, « De la sociologie du roman au roman sociologique », in *L'Année sociologique*, 2001/1 Vol. 51, p. 185-203.

- Murat, Michel, *Le Coup de dés, un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- Ortel, Pierre, « Vers une poétique des dispositifs », in P. Ortel (éd.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 33-68.
- Ouvry-Vial, Brigitte, « Performance du texte dans le livre ou le rôle de l'éditeur dans son accomplissement », in *Textes en Performances*, Actes du colloque Cernet, novembre 2003, A. Barras et É. Eigenmann (éds.), MétisPresses, Genève, 2006, pp. 171-182.
- Ouvry-Vial, Brigitte, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », in *Communication et langages*, n° 154, 2007, pp. 67-82.
- Ouvry-Vial, Brigitte, « Mallarmé, le "bibliophile navré" et les éditions de L'Après-midi d'un faune », in *L'Ecrivain et l'imprimeur*, dirigé par Alain Riffaud, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 315-336.
- Ouvry-Vial, Brigitte, et Anne Réach-Ngô (dirs.), *L'Acte éditorial. Publier à la Renaissance et aujourd'hui*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010
- Parinet, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^{ème} - XX^{ème} siècle*, Paris, Seuil, Points histoire, 2004.
- Pavel, Thomas, *Fictional world*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Picard, Michel, « Pour la lecture littéraire », in *Littérature*, n° 26, 1977, pp. 42-50.
- Picard, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- Pinson, Jean-Claude, « Poésie pour "un peuple qui manque" », in *Littérature*, n° 110, 1998, pp. 22-37.
- Presselin, Valérie, Mouttapa, François et Witkowski Vanuxem, Betty (dir.), *L'écume des lettres, français première*, Paris, Hachette Éducation, 2011.
- Privat, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 79-95.
- Privat, Jean-Marie et Scarpa, Marie, « Sociocritique, ethnologie et sociologie de la littérature. Entretien avec Jérôme Meizoz (Université de Lausanne) », in *Romantisme*, 2009/3 n° 145, pp. 97-110.
- Rehberg Sedo, DeNel (éd.), *Reading communities from salons to cyberspace*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2011.
- Reichler, Claude, « "Littérature et anthropologie" De la représentation à l'interaction dans une Relation de la Nouvelle-France au XVII^{ème} siècle », in *L'Homme*, 2002/4, n° 164, pp. 37-

- Riffaterre, Michel, « L'Illusion référentielle » [1978], in R. Barthes *et al.*, *Langage et réalité*, Paris, Seuil, Points essais, 1982, pp. 93-94.
- Roger, Thierry, « Sur le genre du Coup de dés », in *Poétique*, 2009/4 n° 160, p. 443-470, p. 446.
- Roger, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du *Démon de l'analogie* », in *Littérature*, 2006/3, n° 143, pp. 3-27.
- Saenger, Paul, « Lire aux derniers siècles du Moyen âge », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 153-182.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, Folio essais, 1985.
- Scarpa, Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un « détail » du Ventre de Paris », in *Poétique*, 2003/1 n° 133, pp. 61-72.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Du texte au genre » [1983], in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, Points essais, 1986, pp. 179-205.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », in *Communications* n° 64, 1997, pp. 89-115.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Schaeffer, Jean-Marie, et Pier, John (éds.) *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Des genres discursifs aux genres littéraires : quelles catégorisations pour quels faits textuel », in R. Baroni et M. Macé (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 357-364.
- Soldini, Fabienne, « De l'interprétation comme choix d'hypothèses génériques », in *Sociologie de l'Art*, 2008/3 OPuS 13, pp. 31-48.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 92-99.
- Trouvé, Alain, « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », in *Poétique*, 2010/4 n° 164, pp. 495-509.
- Vaillant, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, pp. 11-25.

- Van Gorp, Hendrik et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, Champion Classique, 2005.
- Vautrot-Allégret, Armelle et Autiquet, Anne, « Lexique d'analyse littéraire », in Victor Hugo, *Hernani*, Paris, Hachette, Biblio lycée, 2006, pp. 282-283.
- Viëto, Karl, « L'histoire des genres littéraires » [1931], in *Théorie des genres*, in G. Genette et T. Todorov (éds.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, Points essais, 1986, pp. 9-35.
- Vouilloux, Bernard, « La critique des dispositifs », in *Critique*, 2007/3 n° 718, pp. 152-168.
- Wittmann, Reinhard, « Une révolution de la lecture au XVIII^{ème} siècle », in G. Cavallo et R. Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental* [1997], Paris, Seuil, Points histoire, 2001, pp. 355-391.

PHILOSOPHIE

- Abel, Olivier, « Kant et l'émancipation de l'humanité », in *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social* n° 25, 1990. pp. 7-15.
- Adorno, Theodor W., « Music and Mass Culture », in *Essays on Music*, tr. angl. S. H. Gillespie, University of California Press, 2002.
- Arendt, Hannah, *Le Concept d'amour chez Augustin* [1929], tr. fr. A.-S. Astrup, Paris, Rivages, 1999.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], tr. fr. G. Fradier, Paris, Pocket, 1992.
- Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, tr. fr. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, Points essais, 2001.
- Aristote, *Poétique*, tr. fr. J. Hardy, Paris, Gallimard, Tel, 1996.
- Aristote, *Éthique à Nicomaque*, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des Textes Philosophiques – Poche, 1990
- Aristote, *Les Politiques*, tr. fr. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, GF, 1993.
- Aristote, *Métaphysique*, tr. fr. M.-P. Duminil et A. Jaulin, Paris, Flammarion, GF, 2008.
- Arnauld, Antoine et Nicole, Pierre, *Logique ou l'art de pensée*, Paris, Gallimard, Tel, 1992
- Aspe, Bernard, *L'instant d'après*, Paris, La Fabrique, 2007.
- Aubenque, Pierre, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963.

- Saint Augustin, *Œuvres I, Confessions, Dialogues Philosophiques*, tr. fr. J.-Y. Boriaud *et al.*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- Saint Augustin, *Œuvres III, Philosophie, Catéchèse, Polémique*, tr. fr. J.-Y. Boriaud *et al.*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- Austin, John L., *Quand dire c'est faire* [1962], tr. fr. Gilles Lane, Paris, Seuil, Points essais, 1991.
- Bailly, Jean-Christophe, *Panoramiques*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- Benjamin, Walter, « La littérature enfantine » [1929], in *Enfance*, Paris, Rivages poche, 2011.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- Bochet, Isabelle, *Saint Augustin et le désir de Dieu*, Paris, Études Augustiniennes, 1982.
- Castoriadis, Cornelius, *Ce qui fait la Grèce*, Paris, Seuil, 2004.
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, Folio essais, 1990.
- Chevalier, Jean-Claude, « La Grammaire générale de Port-Royal et la critique moderne », in *Langages*, 2e année, n° 7, 1967. pp. 16-33.
- Chomsky, Noam, *Le langage et la pensée* [1967], tr. fr. L.-J. Calvet et Cl. Bourgeois, Paris, Payot, 2012.
- Chauviré, Christiane, *Le Grand miroir, Essais sur Peirce et Wittgenstein*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2003.
- Chrétien, Jean-Louis, *Conscience et roman*, tome I, « La conscience au grand jour », Paris, Minuit, 2009.
- Chrétien, Jean-Louis, *Conscience et roman, II, La conscience à mi-voix*, Paris, Minuit, 2011.
- Croce, Benedetto, *Esthétique*, tr. fr. H. Bigot, Paris, Giard-Brière, 1904.
- Dardot, Pierre, « La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif », in *Revue du MAUSS*, 2011/2 n° 38, pp. 235-258.
- Delbos, Victor, *Le problème moral dans la philosophie de Spinoza*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1963.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, Paris, PUF, 1966.
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1991.

- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Dennes, Maryse, « Bakhtine, philosophe ? », in C. Depretto (éd.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 79-106.
- Depraz, Nathalie, *Transcendance et incarnation*, Paris, Vrin, 1995.
- Derrida, Jacques, *Marges*, Paris, Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Descartes, René, *Médisations Métaphysiques*, in *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.
- Descombes, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.
- Descombes, Vincent, *La Denrée mentale*, Paris, Minuit, 1995.
- Descombes, Vincent, *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.
- Diderot, Denis et Le Rond d'Alembert, Jean, (éds.), *Encyclopédie*, Genève, Pellet, 1777, vol. 6.
- Durand, Béatrice, *Le Paradoxe du bon maître*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Ferro, Frédéric, « Pour introduire à l'intrinsèque », in *Revue de métaphysique et de morale*, 2002/4 n° 36, pp. 501-509.
- Fornel, Michel de, « Légitimité et actes de langage », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 46, mars 1983. pp. 31-38.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses* [1966], Paris, Gallimard, Tel, 1990.
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, tome I (1954-1975), Paris, Gallimard, Quarto, 2001, pp. 817-847.
- Foucault, Michel, « Le jeu de Michel Foucault » (entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in *Ornicar ?* n° 10, juillet 1977, pp. 62-93, repris dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, tome II (1976-1988), 2002, pp. 298-329.
- Foucault, Michel, « Le sujet et le pouvoir », tr. fr. F. Durand-Bogaert, in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, Quarto, tome II (1976-1988), 2002, pp. 1041-1062.
- Foucault, Michel, « *Il faut défendre la société* » : cours au Collège de France (1975-1976), Paris, Seuil, 1997.
- Game, Jérôme, « Politique du malentendu », in J. Game et A. W. Lasowski (dir.), *Jacques*

- Rancière et l'esthétique de la politique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2009, pp. 107-124.
- Gaudin-Bordes, Lucile et Salvan, Geneviève (dir.), *Les Registres*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au coeur des textes », 2008.
- Godelier, Maurice, *Les Métamorphoses de la parenté* [2004], Paris, Flammarion, Champs, 2010.
- Gontier, Thierry, « Noétique et poïèsis : L'*idea* dans la *Theologia platonica* de Marsile Ficin », in *Archives de Philosophie*, 2004/1, vol. 67, pp. 5-22.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes* [1978], tr. fr. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, Folio essais, 2006.
- Granjon, Marie-Christine, « La Prudence d'Aristote, histoire et pérégrinations d'un concept », in *Revue française de science politique*, 1999, vol. 46, pp. 137-146.
- Gros, Frédéric, « Sujet moral et soi éthique chez Foucault », in *Archives de Philosophie*, 2002/2, tome 65, pp. 229-237.
- Guchet, Xavier, « Théorie du lien social, technologie et philosophie : Simondon lecteur de Merleau-Ponty », in *Les études philosophiques*, 2001/2 n° 57, pp. 219-237.
- Hegel, Georg W. F., *Phénoménologie de l'Esprit* [1807], tr. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, tome I.
- Hegel, Georg W. F., *Concept préliminaire* [1830], tr. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1970.
- Hegel, Georg W. F., *Esthétique* [1832], tr. fr. Ch. Bénard, B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, LGF, 1997, tome I.
- Hegel, Georg W. F., *La Raison dans l'histoire* [1837], tr. fr. K. Papaïonnou, UGE, 1965.
- Heidegger, Martin, *Être et temps* [1929], trad. fr. par E. Martineau, Édition Numérique Hors Commerce, 1985.
- Heidegger, Martin, « Hegel et son concept de l'expérience », in *Chemins qui ne mènent nulle part* [1950], tr. fr. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, pp. 147-252.
- Hême de Lacotte Gilles, Suzanne, « Deleuze et la critique », in *Mouvements*, 2003/3 n° 27-28, pp. 126-131.
- Hénaff, Marcel, *La Ville qui vient*, Paris, L'Herne, 2009.
- Hobbes, Thomas, *Léviathan* [1651], tr. fr. G. Mairet, Paris, Gallimard, Folio essais, 2000.
- Husserl, Edmund, *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie* [1929], tr. fr. G.

- Peiffer et E. Levinas, Paris, Vrin, 1995.
- Husserl, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, tr. fr. H. Dussort, Paris, PUF, 1996.
- Izcovich, Luis, « L'impossible dans l'expérience analytique », in *L'en-je lacanien*, 2006/2 n° 7, pp. 9-30.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious* [1981], London, Routledge, 2009.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la Raison Pure* [1781], tr. fr. A. Renault, Paris, Flammarion, GF, 2006.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger* [1790], trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Laclau, Ernesto, *Émancipation(s)* [1996], London, Verso, 2007.
- Lebrun, Gérard, *Kant et la fin de la métaphysique* [1970], Paris, LGF, 2003.
- Lefort, Claude, *Le Travail de l'œuvre Machiavel*, Paris, Gallimard, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, 1947, réed. Paris, Mouton de Gruyter, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Leyens, Jacques-Philippe, « L'identification comme processus d'apprentissage », in *L'année psychologique*, 1968, vol. 68, n° 1, pp. 251-267.
- Liotard, Jean-François, « Séminaire du 4 janvier 1973 » [Consulté le 23 juillet 2013.] Disponible à l'adresse : <http://goo.gl/zskm2j>.
- Liotard, Jean-François, « Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, 10/18, 1973.
- Liotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Liotard, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.
- Liotard, Jean-François, « La mainmise », in *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 25, 1990, pp. 16-26.
- Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- Macherey, Pierre, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
- Macherey, Pierre, « Pour une théorie de la reproduction littéraire », in M. Picard (éd.),

- Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 17-28, p. 27-28.
- Macherey, Pierre, « Où en est la théorie littéraire ? », in *Textuel* n° 37, 2000, pp. 133-142.
- Macherey, Pierre, « Compte-rendu de V. Decombes, *Proust, Philosophie du roman* », daté du 19/05/2004. [Consulté le 2 janvier 2014]. Disponible à l'adresse : <http://goo.gl/c3uTZ7>.
- Macherey, Pierre, « SUE, SZELIGA, MARX : des *Mystères de Paris* à *La Sainte Famille* », in *Idéologie : le mot, l'idée, la chose*, 08/11/2006. [Consulté le 5 janvier 2014]. Disponible à l'adresse : <http://goo.gl/cjE7bS>.
- Macherey, Pierre, *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- Marx, Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* [1852], trad. fr. L. Rémy et J. Molitor, Paris, La Table Ronde, 2001.
- Marx, Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique* [1859], tr. fr. M. Husson et G. Badia, Paris, Éditions sociales, 1972.
- Marx, Karl, *Le Capital* [1867], I, I, IV, tr. fr. M. Rubel, Paris, Gallimard, Folio essais, 2008.
- Meillassoux, Quentin, *Le Nombre et la sirène*, Paris, Fayard, 2011.
- Mengue, Philippe, « Devenirs, devenir écrivain, Proust-Kafka », *Le Portique* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 06 novembre 2009. <http://leportique.revues.org/index1369.html>
Consulté le 21 septembre 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, [1969], Paris, Gallimard, 1992.
- Montebello, Pierre, *Deleuze : La passion de la pensée*, Paris, Vrin, 2008.
- Nussbaum, Martha, *Love's knowledge, Essays on philosophy and literature*, Oxford University Press, 1990.
- Odin, Florence et Thuderoz, Christian (éds.), *Des Mondes bricolés, Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Presses polytechniques et universitaires romanes, 2010.
- Pasquier, Renaud, « Politiques de la lecture », in *Labyrinthe*, n° 17, 2004 (1), pp. 33-63.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, tr. fr. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- Pitkin, Hanna F., *The Concept of Representation*, University of California Press, 1967.
- Platon, *Phèdre*, tr. fr. L. Brisson, Flammarion, GF, 2000.
- Platon, *République*, tr. fr. G. Leroux, Paris, Flammarion, GF, 2002.
- Platon, *Le Banquet*, tr. fr. L. Brisson, Paris, Flammarion, GF, 2007.
- Poirier, Nicolas, « Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical », in *Revue du MAUSS*, 2003/1

- n° 21, pp. 383-404.
- Pradeau, Jean-François (dir.), *Histoire de la philosophie*, Seuil, 2009.
- Rancière, Jacques, *La Nuit des Proletaires* [1983], Paris, Hachette, Pluriel, 2010.
- Rancière, Jacques, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
- Rancière, Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.
- Rancière, Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- Regvald, Richard, « La noétique kantienne et ses sources aristotéliennes », in *Les Études philosophiques*, n° 2, Philosophie Allemande (avr.-juin 1990), pp. 205-216.
- Ricœur, Paul, « Hegel aujourd'hui », in *Etudes théologiques et religieuses*, n° 3, 1974, pp. 335-355.
- Ricœur, Paul, *Temps et Récit I* [1983], Paris, Seuil, Points essais, 1991.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit II* [1984], Paris, Seuil, Points essais, 1991.
- Ricœur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* [1986], Paris, Seuil, Points Essais, 1998.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rodrigo, Pierre, *Aristote, Une philosophie pratique*, Paris, PUF, 2006.
- Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Flammarion, GF, 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques, « Lettre à d'Alembert sur les Spectacles » [1758], in *Œuvres*, Paris, Deterville, 1817, Vol. VIII.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Du Contrat Social* [1762], Paris, Flammarion, GF, 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques [1762], *Émile ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.
- Ruby, Christian, « “La contribution du spectateur” ; Sur les limites des activités du regardeur moderne », in *Réseaux*, Paris, La Découverte. 2011/2 n° 166, pp. 71-98.
- Schaper, Eva, « The Kantian As-If and its relevance for Aesthetics », in *Proceedings of the Aristotelian Society*, n° 64 (1964-1965), pp. 219-234.

- Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, « Les Ironies comme mention », in *Poétique* n° 36, pp. 399-412.
- Stanguennec, André, « Fiction poétique et vérité morale chez Mallarmé », in *Littérature* n°111, 1998, pp. 11-27.
- Stanguennec, André, *Mallarmé : penser les arts et la politique*, Nantes, Cécile Defaut, 2008.
- Strauss, Leo, *La Cité et l'homme* [1963], tr. fr. O. Sedeyn, Paris, LGF, 2005.
- Strauss, Leo, *Pensées sur Machiavel*, tr. fr. M.-P. Edmond, Paris, Payot, 2007.
- Tilliette, Xavier, *La Mythologie comprise, Schelling et l'interprétation du paganisme*, Paris, Vrin, 2002.
- Travis, Charles, *Les Liaisons ordinaires. Wittgenstein sur la pensée et le monde*, tr. fr. B. Ambroise, Paris, Vrin, 2003.
- Voss, Josef, « Aristote et la théorie énergétique du langage de Wilhelm von Humboldt », in *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, Tome 72, n°15, 1974. pp. 482-508.
- Weber, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905], tr. fr. J.-P. Grossein, Paris, Gallimard, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1918], tr. fr. P. Klossowski, Gallimard, Tel, 1986.
- Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques* [1952], tr. fr. F. Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004.
- Zielinska, Anna, « Un certain air de famille », in S. Laugier et Ch. Chauviré (éd.), *Lire les Recherches philosophiques de Wittgenstein*, Paris, Vrin, pp. 85-98.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
1. L'impasse de la définition par les propriétés intrinsèques	12
2. L'approche par les propriétés extrinsèques et ses limites	19
3. L'énergétique des genres	27
 PREMIÈRE PARTIE : ÉCONOMIE	 37
Chapitre 1 : LA PRODUCTION LITTÉRAIRE	39
1. Les ressources de l'épopée	41
a. Ressources directes	41
Les ressources traditionnelles, 42 ; Le contexte extra-discursif, 46	
b. Ressources indirectes	48
La référentialité traditionnelle, 49 ; Les opérateurs conventionnels, 52 ; L'originalité, 55	
2. Les ressources du roman	57
a. Ressources directes	58
Les personnages et le chronotope, 58 ; Le fait divers, 60 ; l'hypertextualité, 62	
b. Ressources indirectes	64
Indétermination et cadrage du sens, 65 ; L'illusion référentielle, 68 ; Originalité et appartenance générique, 70	
 Chapitre 2 : LA CONSOMMATION	 75
1. Conditions de la consommation épique	76
a. La cérémonie	76
L'événement, 77 ; Le rite, 79	
b. La communauté	82
L'assemblée, 83 ; Le peuple, 84	
c. Le plaisir	85
Le plaisir comme but, 85 ; Le plaisir comme affect collectif, 87 ; Produire la communauté, 88	
2. Conditions de la consommation romanesque	89
a. Le support	90
L'écrit, 91 ; Le volume, 94 ; Le livre, 97	
b. L'acte de lecture	100
Un retranchement, 100 ; La lecture silencieuse, 102 ; Lecture affective et lecture réflexive, 105	
c. Le plaisir	107
La lecture comme jeu, 107 ; L'exercice de la liberté, 109 ; Le plaisir de l'identification, 111	
 CONTREPOINT : Xiaoshuo chinois et roman postcolonial	 117
1. <i>Au bord de l'eau</i> , une « épopée inachevée » ?	118
a. L'économie épique d' <i>Au bord de l'eau</i>	119
La textualisation, 119 ; Vestiges de la tradition orale, 124	
b. Une « épopée inachevée »	127
Le néoconfucianisme des Song, 128 ; Le néoconfucianisme et les personnages, 129 ; La crise du chapitre soixante-et-onze, 134	

2. La rhétorique épique de <i>Texaco</i>	138
a. <i>Texaco</i> , une épopée ?	139
Une production épique : la mémoire du peuple, 140 ; Un contenu épique : le récit d'un « haut fait », 142 ; Une réception épique : l'usage du créole, 144	
b. Derrière la rhétorique de l'épopée	148
Pragmatique de l'oralité, 148 ; Céline et le « paradoxe d'Adorno », 151 ; Les mythologies de l'écrivain, 154	
c. L'effort martial de <i>Texaco</i>	156
La fonction du prologue, 157 ; Renverser les valeurs, 158 ; La subjectivation de l'auteur et du lecteur, 161	
 DEUXIÈME PARTIE : SÉMIOTIQUE	 167
Chapitre 1 : RHÉTORIQUE	169
1. L'épopée ou « l'effet de tradition »	170
a. L'économie rhétorique	171
Le thème du destin, 171 ; La mise en abyme, 173	
b. La stratégie de légitimation	175
Le cadre de la performance, 176 ; Le cadre des récits locaux, 178	
c. La fonction cognitive	180
Schèmes intra-diégétiques : les listes, 180 ; Schèmes extra-diégétiques : les comparaisons, 186	
2. Le roman ou « l'effet d'originalité »	192
a. L'économie rhétorique	193
La prétention à l'originalité, 193 ; Le scénario de la subversion, 194 ; L'inventivité formelle, 199	
b. La stratégie réaliste	201
Réalisme des mondes possibles, 201 ; L'autonomie morale, 204 ; La parabole du « miroir au bord de la grande route », 206	
c. La fonction réflexive	209
La fiction comme contrat, 209 ; Métalepses, 213 ; L'ironie, 216	
 Chapitre 2 : NOÉTIQUE	 219
Introduction	219
Le « niveau quatre » de la pensée, 219 ; Philosophie et littérature, 221 ; L'histoire et le monde, 224 ; Une noétique <i>des genres</i> , 226	
1. Le roman ou l'éducation à la liberté	227
a. Une expérience	227
L'actualité, 228 ; <i>Intentio</i> et <i>distentio</i> , 233 ; L'intrigue comme résorption, 237	
b. Le monde comme phénomène	241
La modalisation, 242 ; Le savoir absolu du monde, 245	
c. La pensée en acte	249
La pensée par personnages, 250 ; L'incarnation, 254 ; La création du sens, 257	
2. L'épopée ou la recomposition du monde	264
a. Le monde commun	264
Objectivité, 265 ; Le consensus ontologique, 268	
b. L'ordre de la mémoire	271
Le mode mémoriel, 271 ; L'ordre du récit, 277	
c. La pensée en acte	279
La construction du problème, 280 ; La confrontation des postures, 285 ; La polylogie, 290	

CONTREPOINT : « Réussite » du roman et « échec » de la poésie épique	295
1. L'« échec » de la poésie épique	296
a. Un problème théorique	297
Une valorisation problématique, 298 ; La poétique des traits génériques reproductibles, 301	
b. Un autre effort	306
<i>La Franciade</i> : une économie de la gloire, 306 ; Un effort proche de celui du roman, 309	
2. La « réussite » du roman	314
a. De la pratique à la théorie du roman	316
Les romans dévots, 316 ; Un nouveau paradigme, 321	
b. De la contre-réforme à l'Émancipation	324
De l'édification positive et négative, 325 ; Rousseau : vers l'émancipation, 327	
TROISIÈME PARTIE : PRAXÉONOMIE	335
Chapitre 1 : POLITIQUE (DE L'ÉPOPÉE)	335
1. Le problème du bon roi	337
a. L'épopée guerrière	338
La guerre, métaphore de la crise, 339 ; La construction du problème politique dans l'épopée japonaise, 341 ; Postures politiques dans l'épopée japonaise, 345	
b. L'épopée du retour	352
Une typologie idéale, 352 ; Le symbole de l'errance en mer, 356 ; La parabole de l'île de Circé, 359	
2. Une anthropologie de l'intégration	366
a. La politique de l'alliance : Sita et Pénélope	369
Pour l'amour de Sita, 369 ; La fidélité de Pénélope, 372	
b. L'alliance au service de la filiation : les amours d'Énée	375
L'amour de Créuse, 375 ; L'amour de Didon, 376 ; L'amour de la patrie, 380	
c. Contrepoint : l'amour contre l'Amour	382
L'intrigue de la <i>Jérusalem délivrée</i> , 383 ; L'amour du diable, 385 ; Théologico-politique de l'amour, 388	
3. La cérémonie de la reconnaissance	391
a. La reconnaissance de l'alliance	392
De <i>xenia</i> à <i>gamos</i> , 393 ; La reconnaissance comme performance, 396	
b. La reconnaissance filiale	398
Les pouvoirs de la <i>mêtis</i> , 398 ; La reconnaissance comme performance, 403 ; Le retour de l'ordre, 405	
c. La reconnaissance du public	407
Première répudiation et reconnaissance privée, 407 ; Deuxième répudiation et reconnaissance publique, 408 ; De la reconnaissance à la dynastie, 409	
Chapitre 2 : ÉTHIQUE (DU ROMAN)	411
Éthique et politique, 411 ; L'« âge d'or », 412	
1. L'éthique contre la politique	414
a. La sécession et le salut	414
Le roman prémoderne, 415 ; La matrice problématique d'une pensée de l'émancipation, 422	
b. Une critique de la politique	425
La politique comme <i>objet</i> ou comme <i>enjeu</i> , 426 ; Déconstruire une organisation sociale, 430 ; Un machiavélisme éthique, 433	
2. Une anthropologie de la sécession	436

Psychanalyse des romans, 437 ; Anthropologie <i>de la littérature</i> ou <i>anthropologie</i> de la littérature, 438 ; Histoire des genres, 440	
a. La filiation impossible	441
Les fils du <i>Père Goriot</i> , 442 ; <i>Le Rouge et le Noir</i> ou la liquidation de la relation filiale, 444	
b. L'alliance comme sécession	452
L'amour dans le roman prémoderne, 454 ; La romance ou l'émancipation par l'alliance, 456 ; L'amour dans <i>Le Rouge et le Noir</i> , 464	
c. L'aliénation infinie	472
Figures de l'amour aliéné, 473 ; L'idée reçue de l'émancipation amoureuse, 479	
3. La critique des signes	483
a. Dénoncer le fétichisme	456
Le langage et les signes, 484 ; La ville des signes, 485 ; La métropole archaïque, 487 ; La ville au spectacle, 492	
b. Opérer des malentendus	494
Le malentendu romanesque, 494 ; Le discours reçu comme thème, 497	
c. Mettre le langage en crise	501
L'énergie, 502 ; L'ironie, 504 ; Le bruit, 508	
CONTREPOINT : Roman historique et roman populaire	511
1. Le « paradigme moderne »	512
a. Histoire et philosophie des genres	513
La poétique du concept, 513 ; L'épopée, origine et altérité, 514 ; L'impossible épopée moderne, 515	
b. L'épopée comme document	517
Du monument au fragment, 517 ; La dramatisation du fragment, 518 ; Du fragment au document, 520	
c. Des genres aux registres	522
La conceptualisation d'Hölderlin, 522 ; Mort de l'épopée et fortune de « l'épique », 523	
2. Le problème du roman historique	525
a. Le roman et l'histoire	525
Dans <i>La Guerre et la Paix</i> , 526 ; Dans <i>Quatrevingt-Treize</i> , 528	
b. Le spectacle de la politique	530
Fatalité historique et expérience de la conscience, 530 ; La politique comme totem, 532 ; L'épique comme spectacle, 533	
3. L'équivoque politique du roman populaire	535
a. La querelle du roman-feuilleton	537
Naissance du roman populaire, 537 ; Désacralisation de la littérature ?, 538 ; Dépolitisation du journal ?, 540	
b. La politisation du dispositif	541
Le journal, 541 ; Le public, 543 ; Le porte-parole, 546	
c. Une représentation politique	548
Représenter : proposer des réformes, 548 ; Représenter : mettre en scène, 550 ; Un effort conservateur, 552	
CONCLUSION	
Élitiste, solipsiste et monophonique ?, 561 ; Une nouvelle ontologie, 563 ; Une poésie « politique », 566 ; Le rêve d'une poésie populaire, 569 ; L'échec de Mallarmé ?, 573	
BIBLIOGRAPHIE	577

De l'épopée et du roman

Étude comparée de l'épopée et du roman, selon les trois dimensions de l'économie (production et consommation), de la sémiotique (rhétorique et noétique) et de la praxéonomie (éthique et politique).

Mots clés : Dispositif, effort, énergétique, épopée, genre, roman

On Epic and Novel

Comparative study of the epic and the novel, under the three dimensions of economics (production and consumption), semiotics (rhetorics and noetical analysis) and praxeonomy (ethics and politics).

Keywords: Dispositif, effort, energetics, epic, genre, novel